

# **PATOLOGIAS FÍLMICAS: SUBVERSÃO FORMAL EM NARRATIVAS DOENTES**

**Lucas Camargo de Barros**

**Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos**

**Fevereiro, 2021**

# **PATOLOGIAS FÍLMICAS: SUBVERSÃO FORMAL EM NARRATIVAS DOENTES**

**Lucas Camargo de Barros**

**Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos**

**Fevereiro, 2021**

Dissertação apresentada no âmbito do Mestrado em Estética e Estudos Artísticos: Cinema e Fotografia orientada pelo Professor Doutor Paolo Stellino e apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

## **DEDICATÓRIA**

Ao meu pai Luis Otávio e minha mãe Sandra por despertarem em mim a paixão pela medicina e ciência além de sempre apoiar minha escolha em seguir o tortuoso caminho da arte.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Paolo Stellino pela orientação minuciosa, compreensiva e pela generosidade em partilhar seu conhecimento comigo durante esta jornada.

Ao Prof. Dr. Fabián Cevallos Vivar pela leitura atenciosa e afetuosa, contribuindo objetivamente neste texto poroso e afetado por tantas experiências e leituras de mundo.

Aos meus colegas de Mestrado e de vida em Lisboa nestes dois anos. Foram fundamentais para que eu sentisse que esse outro país também pudesse ser um pouco parte de mim.

Aos meus irmãos Luísa e Gabriel por estarem sempre próximos e incentivarem meu caminho acadêmico.

Ao programa Erasmus+ pelo apoio financeiro através da bolsa de mobilidade em Paris que viabilizou a conclusão deste Mestrado.

*"O falar sai voando, o calar fica e fica e cheira."*

Herta Müller

# **PATOLOGIAS FÍLMICAS: SUBVERSÃO FORMAL EM NARRATIVAS DOENTES**

**Lucas Camargo de Barros**

## **RESUMO**

A presente pesquisa parte de um estudo das representações de patologias fisiológicas e psicológicas em duas obras do cinema contemporâneo: *Cemitério do Esplendor* (Apichatpong Weerasethakul, 2014) e *Hiroshima* (Pablo Stoll, 2009). O objetivo principal é explorar como o elemento narrativo da doença acaba por incidir também no próprio corpo fílmico, modificando sua estrutura e lançando-o para lugares complexos e insuspeitos. Chamo de "patologia fílmica" o uso inventivo da mise-en-scène, da montagem e de elementos extra-diegéticos que os realizadores lançam mão a fim de representar seus personagens doentes. Em outros termos, a especificidade destes filmes consiste na união do elemento patológico e da inventividade formal. Tal operação acaba por produzir uma subversão da gramática cinematográfica, contrapondo-se à dramaturgia hegemônica dos manuais de roteiro, somatizando os afetos enfermos dos personagens e gerando uma narrativa doente. A hipótese principal deste estudo é de que a patologia contamina o personagem e acaba adoecendo o próprio filme. Metodologicamente, proponho ler os elementos semióticos dos longa-metragens como um texto e escutar sua narrativa como um discurso na perspectiva da psicanálise, seguindo a linha da Semiótica Psicanalítica e da Clínica da Cultura. Em paralelo a esse aprofundar semiótico, lanço mão da Teoria dos Cineastas utilizando como base materiais extra-fílmicos - entrevistas e textos analíticos redigidos pelos próprios realizadores. A pesquisa também será atravessada por ideias advindas de campos como a filosofia (M. Foucault, G. Deleuze, F. Guattari, E. Morin), História da Arte (G. Didi-Huberman, S. Sontag) além da psicanálise (S. Freud, J. Lacan).

**PALAVRAS-CHAVE:** CINEMA CONTEMPORÂNEO - PATOLOGIA - PSICANÁLISE - ANÁLISE FÍLMICA

# FILMIC PATHOLOGIES: FORMAL SUBVERSION IN SICK NARRATIVES

Lucas Camargo de Barros

## ABSTRACT

The present research starts from a study of the representations of physiological and psychological pathologies in two works of contemporary cinema: *Cemetery of Splendour* (Apichatpong Weerasethakul, 2014) and *Hiroshima* (Pablo Stoll, 2009). The main objective is to explore how the narrative element of the disease ends up also affecting the filmic body itself, modifying its structure and launching it into complex and unsuspected spaces. As proposed in this research, "filmic pathology" is the inventive use of mise-en-scène, editing and extra-diegetic elements combined by the filmmakers in order to represent their sick characters. In other words, the specificity of these films consists in the union of pathological elements and formal inventiveness. This operation ends up producing a subversion of cinematographic grammar, contrasting with the hegemonic dramaturgy of the script manuals, somatizing the characters' feeble affections and generating a sick narrative. The main hypothesis of this study is that the character's pathology contaminates the film itself. Methodologically, I propose to read the semiotic elements of the feature films as a text and listen to its narrative as a discourse from the perspective of psychoanalysis, following the line of Psychoanalytic Semiotics and the Clinic of Culture. Besides to this semiotic deepening, I use the Filmmakers Theory using extra-film sources as interviews and analytical materials written by the filmmakers themselves. The research will also be crossed by ideas from fields such as philosophy (M. Foucault, G. Deleuze, F. Guattari, E. Morin), Art History (G. Didi-Huberman, S. Sontag) in addition to psychoanalysis (S Freud, J. Lacan).

KEYWORDS: CONTEMPORARY CINEMA - PATHOLOGY - PSYCHOANALYSIS - FILMIC ANALYSIS



# **ÍNDICE**

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I: PATOLOGIAS FÍLMICAS E NARRATIVAS DOENTES</b>	<b>15</b>
1.1: As narrativas sobre doenças	22
1.2: A patologia como elemento subversivo	26
1.3: A narrativa doente	31
<b>CAPÍTULO II: CEMITÉRIO DO ESPLENDOR: SONHAR É NARRAR</b>	<b>35</b>
2.1: Aos fatos narrados	40
2.2: Uma patogenia fantástica	44
2.3: Guerra contra corpos invisíveis	50
2.4: Sonhar é narrar	52
2.5: Não durma ainda	57
<b>CAPÍTULO III: HIROSHIMA: ESTRATÉGIAS PARA APREENSÃO DA MELANCOLIA</b>	<b>61</b>
3.1: Um trabalho de escuta	63
3.2: A melancolia, conceito mutante	68
3.3: Estratégias para o silêncio	72
3.4: Um filme de cinema	76
3.5: O Arquivista e o arquivado	84
3.6: Anti-melancolia	87
3.7: Um grito final	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>93</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>97</b>
<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>102</b>

## INTRODUÇÃO

O cinema é oriundo de um projeto de mundo científico, industrial-burguês, rígido e objetivo. Sua invenção não aconteceu de maneira romântica, idílica ou ocasional. Pelo contrário, o afinho com que ricos industriais investiram no desenvolvimento de uma máquina de produzir imagens em movimento diz muito mais sobre uma lógica econômica do que sobre o mundo do imaginário. No entanto, a rigidez e o utilitarismo da máquina que apreende o mundo através da luz é capaz de se esvaír em segundos quando adentramos a sala escura onde esta estranha experiência coletiva acontece. O caráter onírico, fantasmagórico e altamente identificável que um filme produz no sujeito acaba por aterrar e ludibriar todo aquele aspecto cientificista do século XIX. O cinema, essa máquina hipnótica, conjuga os dois aspectos de maneira indissociável. É desta fissura de afetos tão contraditórios que nasce a presente tese. Ao longo do caminho teórico e analítico que proponho aqui, existe um grande esforço para não contrapor e sim articular esses dois aspectos que convivem no objeto cinematográfico.

A fim de encontrar ecos deste conjunto de significantes e significados dentro cinema, proponho dois termos protagonistas desta análise: as "patologias filmicas" (o uso inventivo da mise-en-scène, da montagem e de elementos extra-diegéticos, ou seja, a exploração dos aspectos formais cinematográficos em filmes com personagens adoecidos) e as "narrativas doentes" (histórias que, ao serem contaminadas pelas tais patologias filmicas, acabam por subverter a narrativa hegemônica). Para tanto, analiso dois longas-metragens contemporâneos que trafegam, de maneiras distintas, os pólos científico e imaginário: *Cemitério do Esplendor* (Apichatpong Weerasethakul, 2014) e *Hiroshima* (Pablo Stoll, 2009). Ambas narrativas refletem, à sua maneira bastante particular, a existência dessa fricção entre o mundo objetivo e subjetivo.

A partir da análise das obras identifico o uso da patologia como elemento narrativo e, após esses mapeamentos, interpreto em uma análise comparativa o que tais metáforas podem vir a significar. Ademais, busco compreender quais artifícios da linguagem cinematográfica os realizadores utilizam para compor suas narrativas - desde o enquadramento, passando por elementos arbitrários, ritmo e fruição narrativa.

A partir das intersecções de áreas tão distintas quanto cinema e saúde, anseio achatar e fundir os conceitos científicos (advindos principalmente da medicina clínica) com a potência do poético (oriundo do mundo da imaginação). Interessa aqui entender como as doenças nos filmes analisados se comportam e vão, aos poucos, contaminando a própria forma fílmica. Susan Sontag em "A doença como metáfora" (1984) afirma que "todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde e outra no reino da doença."<sup>1</sup> - é nesse atravessamento entre fronteiras invisíveis que os objetos analisados se encontram.

Escolhidas por conta da potência formal que exalam dentro da cartografia cinematográfica contemporânea, *Cemitério do Esplendor* e *Hiroshima* tornam-se exemplos perfeitos para dissecar a relação da presença do elemento patológico na narrativa e os gestos estéticos subversivos de seus criadores. Enquanto o uruguaio Stoll é um dos expoentes do cinema latino-americano com prêmios nos principais festivais do mundo, o tailandês Weerasethakul é mundialmente reconhecido e pode ser considerado como o realizador não comercial "mais influente da década de 2010"<sup>2</sup>. E, como demonstrado ao longo desta tese, ambos trilham um caminho de experimentação formal. Através da análise fílmica, fica evidente que a doença não é um mero elemento narrativo (como existe em tantos outros exemplos citados adiante), mas sim um dispositivo formal que permite os realizadores explorarem a linguagem cinematográfica a partir de uma gramática heterodoxa.

Em contraposição à narrativa "saudável" - tipicamente aristotélica e da jornada do herói que domina a cinematografia mundial -, as duas obras, contaminadas por essas "patologias fílmicas", acabam por somatizar os afetos de seus personagens adoecidos, gerando um corpo fílmico estranho - a "narrativa doente". A partir de concretas disfunções patológicas-emocionais de seus personagens, os filmes acabam por "adoecer" formalmente. Se em Weerasethakul é a Tripanossomíase africana (doença do sono) que abre terreno para

---

<sup>1</sup> Sontag, 1984, p. 4.

<sup>2</sup> Na importante retrospectiva da década de 2010 coordenada por Roger Koza, o programador chefe do International Film Festival Rotterdam (IFFR), Gerwin Tamsma, afirma: "(...) Você me pede para escolher um cineasta representativo da década. Escolho Apichatpong, mesmo sabendo que ele fez apenas dois longas neste período (e tem outro a caminho), e que foi mais prolífico na década anterior. (...) Visto da minha posição, que não tem relação com projetos de filmes comerciais, o diretor mais influente dessa década tem sido Apichatpong." Disponível em <http://www.conlosojosabiertos.com/la-internacional-cinefila19/>. Acesso em 02 de Janeiro de 2021.

uma dramaturgia porosa com suas fusões de sonho/realidade, em Stoll, a partir de uma afonia melancólica, instala-se um jogo metalinguístico com cartelas de filme mudo. Como demonstrado no percurso analítico a seguir, esses dispositivos formais que subvertem a narrativa hegemônica utilizam a doença para produzir um particular "cinema de invenção"<sup>3</sup>.

A hipótese central deste estudo é a de que tal figuração do corpo adoecido torna-se um aliado para alcançar a subversão da linguagem cinematográfica dentro de cada narrativa. Ou seja, os sintomas de cada personagem são fundamentais para a criação dos aspectos narrativos e formais inventivos nos dois filmes analisados. A fim de provar a hipótese, a tese divide-se em três capítulos. No primeiro, atravesso a gênese do cinema como ferramenta científica para, a partir do olhar médico-clínico normativo, expor como a patologia tornou-se um elemento subversivo dentro da nossa cultura. Analogamente, transponho essa lógica para a dramaturgia: aquela comercial, dos "manuais de roteiro", torna-se símbolo do corpo saudável, enquanto as "narrativas doentes" formalmente arrojadas, o corpo patológico. Em seguida, no segundo e terceiro capítulos, aprofundo-me na análise filmica propriamente dita de *Cemitério do Esplendor* e *Hiroshima* para mapear os elementos que cada um dos realizadores operam ao compor suas obras.

Metodologicamente, proponho ler os elementos semióticos dos longa-metragens como um texto e escutar sua narrativa como um discurso na perspectiva da psicanálise, seguindo a linha da Semiótica Psicanalítica e da Clínica da Cultura<sup>4</sup>. Em paralelo a esse aprofundar semiótico, lanço mão da Teoria dos Cineastas<sup>5</sup> utilizando materiais extra-filmicos como entrevistas e materiais analíticos redigidos pelos próprios realizadores. A pesquisa também será atravessada por ideias advindas de campos como a filosofia (M. Foucault, G. Deleuze, F. Guattari, E. Morin), História da Arte (G. Didi-Huberman, S. Sontag) além da psicanálise (S. Freud, J. Lacan).

Em uma jornada analítica porosa que se abre para áreas de conhecimento distintas e ao mesmo tempo complementares, busco compreender como as patologias filmicas

---

<sup>3</sup> Expressão cunhada pelo crítico brasileiro Jairo Ferreira, o cinema de invenção abarca "narrativas sintético-ideogrâmicas e de novas percepções." Ferreira, 2006, p. 21.

<sup>4</sup> Santaella, Higsail, (org.), 2009.

<sup>5</sup> Graça, Baggio, Penafria, 2015.

acabam por subverter a linguagem cinematográfica nos dois casos analisados, gerando uma narrativa doente misteriosa e poética capaz de representar o abismo que é ser um sujeito fraturado em nossa cultura.

## CAPÍTULO I: PATOLOGIAS FÍLMICAS E NARRATIVAS DOENTES

Início o trajeto de pesquisa neste capítulo a fim de compreender as relações estreitas do cinema e da ideia de patologia. Atravessando os primeiros anos da invenção do aparato cinematográfico, busco dissecar como historicamente a produção de imagens em movimento conectou-se com as mudanças científicas da virada do século XIX para o XX. Em um trajeto por vezes tortuoso mas complementar, atravesso a seara das narrativas hegemônicas, do caráter subversivo da patologia e do conceito de somatização na medicina para justamente evidenciar o que interessa nas análises fílmicas que seguirão nos próximos capítulos. O objetivo central é abrir terreno a partir das ideias filosóficas e médicas para desaguarmos, mais adiante, no campo estético e formal de *Cemitério do Esplendor e Hiroshima*.

O cinematógrafo nasceu em meio a um processo de industrialização da sociedade do século XIX. Ao lado da fotografia, foi a primeira técnica essencialmente burguesa. Conectada diretamente aos caminhos da industrialização, às lógicas positivistas e na esteira de cientificação de seu tempo, o cinematógrafo faz parte de um projeto de modernidade, segundo Bernardet (1996):

A máquina cinematográfica não caiu do céu. Em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos no fim do século XIX foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. É a grande época da burguesia triunfante; ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Revolução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a chamar-se Terceiro Mundo.<sup>6</sup>

Em "O Cinema e o Homem Imaginário", Edgard Morin traça o paralelo entre o nascimento do cinematógrafo com a invenção do avião:

O século XIX, ao morrer, legou-nos duas novas máquinas. Uma e outra nascem quase na mesma data, quase no mesmo lugar e expandem-se simultaneamente pelo mundo inteiro cobrindo os continentes. Passam das mãos de seus pioneiros para as de seus exploradores, atravessando a "barreira do som". A primeira realiza, enfim, o sonho mais insensato já perseguido pelo homem desde que ele começou a olhar para o céu: despregar-ser da Terra.

---

<sup>6</sup> Bernardet, 1996, p. 127.

[...] Ao mesmo tempo, apresentava-se uma máquina igualmente miraculosa: o prodígio consistia, dessa vez, não mais em se lançar para além dos limites aéreos onde moravam apenas os mortos, os anjos e os deuses, mas em refletir a realidade de forma bem terra a terra. O olho objetivo - e o adjetivo aqui tinha um tal peso que se tornava substantivo, a objetiva - captava a vida para reproduzi-la, "imprimi-la", segundo a palavra de Marcel L'Herbier.<sup>7</sup>

Essa busca pela objetividade talvez seja a questão central para compreender a relação técnico-científica que o cinema se vinculou em seus primeiros anos de existência. A audácia em apreender o real em sua inteireza revelou-se uma das grandes potências para captar o mundo e tentar descrevê-lo com a precisão de uma enciclopédia.

Enquanto o avião se evadia do mundo dos objetos, o cinematógrafo pretendia apenas refleti-lo, a fim de melhor examiná-lo. Para Muybridge, Marey, Demeny, o cinematógrafo, ou seus antecessores imediatos como cronofotógrafo, são instrumentos de pesquisa "para estudar fenômenos da natureza", eles "prestam o mesmo serviço que o microscópio para o anatomista". Todos os comentários de 1896 se voltam para o futuro científico do aparelho dos irmãos Lumière que, vinte e cinco anos mais tarde, ainda consideravam o espetáculo do cinema um acidente de percurso.<sup>8</sup>

Eadweard Muybridge (1830-1904), Étienne-Jules Marey (1830-1904) e Georges Demeny (1850-1917) são personagens centrais dessa camada da "pré-história cinematográfica" (Machado, 2014). A relação positivista e científica deste uso da imagem em movimento parte de caminhos e objetivos diferentes, no entanto, todas acabam por se opor à lógica imaginária (como postula Morin) e desembocam em uma lógica utilitarista:

Etienne-Jules Marey, por exemplo, fisiologista francês cujas pesquisas sobre o movimento animal o acabaram conduzindo de forma inesperada ao cinema, nunca entendeu exatamente para que poderia servir a síntese do movimento por meio do aparelho projetor. O inventor do cronofotógrafo e do fuzil fotográfico, dois ancestrais da câmera cinematográfica, estava interessado apenas na análise dos movimentos dos seres vivos e para isso necessitava decompô-los, congelá-los numa sequência de registros.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Morin, 2015, p. 21.

<sup>8</sup> Ibid, p. 22.

<sup>9</sup> Machado, 2014, p. 11.



Imagem 1.1: Étienne-Jules Marey - Sem Título (Sprinter). Reprodução: MoMA

Enquanto Marey explorava os movimentos dos seres vivos (imagem 1.1), em um hospital à beira do Sena em Paris, a produção de imagens científicas alcançava um outro patamar. Foi no *Hôpital universitaire la Pitié-Salpêtrière* que o caráter médico e fisiológico da imagem tornou-se um dos protagonistas de uma postulação teórica e clínica que mais tarde se infiltraria profundamente no cinema - temática e formalmente. Os estudos conduzidos pelo neurologista Jean-Martin Charcot (1825-1893) geraram mudanças drásticas (ainda que bastante questionáveis atualmente) na iconografia das patologias mentais que se manifestavam no corpo das mulheres - e é fundamental evidenciar que grande parte das críticas que hoje são alvo, nasce por conta dessa exploração e patologização vil do feminino. O principal produtor dessas imagens foi Albert Londe (1858-1917) e sua câmera estereoscópica (imagem 1.2):

Para prosseguir seus estudos médicos, Londe construiu em 1882 uma câmera equipada com nove lentes dispostas em um círculo. Uma série de eletroímãs energizados em sequência por um metrônomo liberava nove venezianas em rápida sucessão, tirando nove fotos em uma placa de vidro. Ele usava a câmera para estudar os movimentos dos pacientes durante ataques epiléticos. A câmera aprimorada de Londe de 1891 usava doze lentes (em três fileiras de quatro) e era usada para estudos médicos de movimentos musculares em sujeitos que realizavam uma variedade de ações tão diversas quanto as de um equilibrista e um ferreiro. A



sequência de doze fotos pode ser feita em qualquer coisa de 1/10 de segundo a vários segundos.<sup>10</sup>

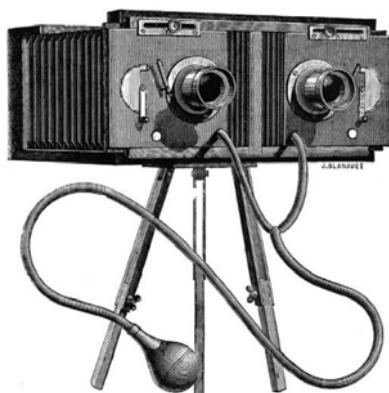


Imagem 1.2: Câmera estereoscópica de Londe

Mas é a partir do estudo com pacientes histéricas (protagonistas também do nascimento da psicanálise), que uma narrativa mais complexa dessas imagens de fato começa a nascer. Ainda sobre a técnica de Londe e suas imagens cronofotográficas (imagem 1.3), Machado prossegue:

Os intervalos que separam os registros nas séries cronofotográficas de Londe não são fixos e muito menos automáticos: eles variam de acordo com a intenção do fotógrafo. Como a intenção aqui era captar as fases da crise histérica (dos pacientes de Charcot), cabia ao fotógrafo decidir quais os momentos importantes que mereceriam o registro. No trabalho de Londe, portanto, um esforço de seleção dos instantes significativos substitui o automatismo do aparelho de captação.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> "To pursue his medical studies, in 1882 Londe constructed a camera fitted with nine lenses arranged in a circle. A series of electro-magnets energised in sequence by a metronome device released nine shutters in quick succession, taking nine pictures on a glass plate. He used the camera to study the movements of patients during epileptic fits. Londe's improved camera of 1891 used twelve lenses (in three rows of four) and was used for medical studies of muscle movement in subjects performing a variety of actions as diverse as those of a tightrope walker and a blacksmith. The sequence of twelve pictures could be made in anything from 1/10th of a second to several seconds." Cf Mini biografia escrita por Brian Coe como parte do guia biográfico "Who's who in the Victorian Cinema?" disponível em <https://www.victorian-cinema.net/londe>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

\*Todas traduções são feitas pelo autor.

<sup>11</sup> Machado, 2014, p. 11.

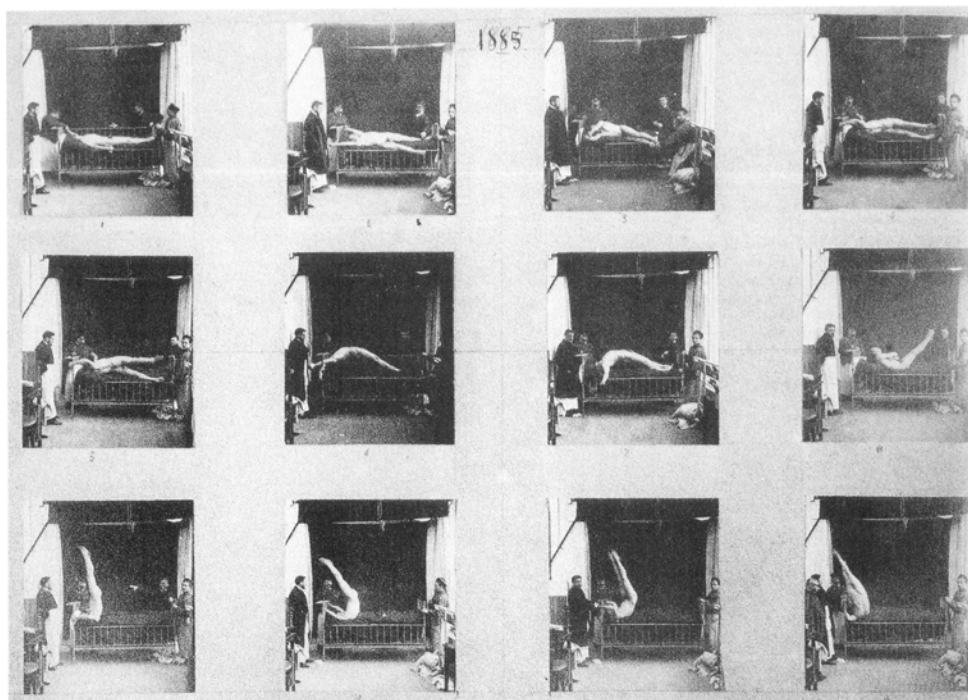


Imagem 1.3: Imagem cronofotográfica do que foi descrito como um ataque de histeria

Em "A Invenção da Histeria" (2015), Georges Didi-Huberman dissecar a construção iconográfica da patologia através do olhar de Charcot, Londe e do estudo do corpo doente. Um dos discípulos mais reconhecidos de Charcot, S. Freud (1856-1939) é peça importantíssima desse período quando, anos depois, desdobrou sua teoria psicanalítica. Sobre Charcot, Freud analisa:

Não era um homem reflexivo, não era um pensador: tinha a natureza de um artista - era, como ele próprio dizia, um "*visuel*" um homem que vê. Aqui está o que ele mesmo nos contou sobre seu método de trabalho. Ele costumava olhar de novo e de novo para as coisas que não entendia, para aprofundar sua impressão delas dia após dia, até que de repente uma compreensão delas surgia. Em sua imaginação, o caos aparente apresentado pela repetição contínua dos mesmos sintomas deu lugar então à ordem: surgiram os novos quadros nosológicos, caracterizados pela combinação constante de certos grupos de sintomas... Poder-se-ia ouvir dizer que a maior satisfação do homem era ver algo novo - isto é, reconhecê-lo como novo; e ele comentou várias vezes sobre a dificuldade e o valor desse tipo de "visão". Ele perguntaria por que na medicina as pessoas só veem o que já aprenderam a

ver. Ele diria que era maravilhoso como de repente alguém era capaz de ver coisas novas - novos estados de doença - provavelmente tão antigos quanto a raça humana.<sup>12</sup>

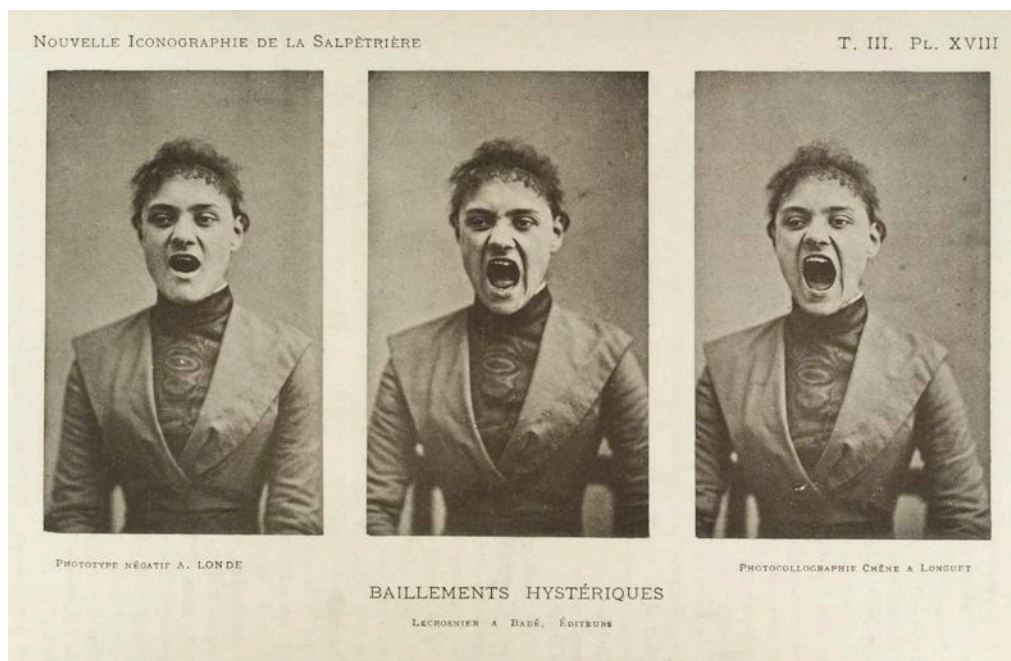


Imagem 1.4: Tríptico de A. Londe

O homem visual que identifica repetições, retratando-as e diagnosticando-as, é uma descrição interessante para um médico. Diz muito sobre como o olhar do corpo doente (feminino, especialmente, como evidenciado na imagem 1.4) foi lido neste período. Didi-Huberman prossegue em sua análise identificando a filiação de tais produções visuais:

De qualquer forma, o desenvolvimento da fotografia psiquiátrica no século XIX surgiu do mesmo movimento geral da fotografia forense. Além disso, a disciplina central da antropologia criminal ocupou uma posição estratégica eminente nesse movimento;

<sup>12</sup> "He was not a reflective man, not a thinker: he had the nature of an artist—he was, as he himself said, a "visuel" a man who sees. Here is what he himself told us about his method of working. He used to look again and again at the things he did not understand, to deepen his impression of them day by day, till suddenly an understanding of them dawned on him. In his mind's eye the apparent chaos presented by the continual repetition of the same symptoms then gave way to order: the new nosological pictures emerged, characterized by the constant combination of certain groups of symptoms... He might be heard to say that the greatest satisfaction a man could have was to see something new—that is, to recognize it as new; and he remarked again and again on the difficulty and value of this kind of "seeing." He would ask why it was that in medicine people only see what they have already learned to see. He would say that it was wonderful how one was suddenly able to see new things—new states of illness— which are likely as old as the human race." Freud apud Didi-Huberman, 2015, pp. 26-27.

interessava-se tanto pelos retratos fotográficos de criminosos e insanos quanto por seus crânios.<sup>13</sup>

Mas essa primeira aproximação visual através da fotografia e de um pré-cinema tinha uma função bastante específica, destinada às "páginas dos livros e das revistas científicas (conforme o modelo da *Iconographie de la Salpêtrière*), em que elas podiam ser dispostas de modo a reconstituir uma espécie de diagrama analítico"<sup>14</sup> da patologia, em especial da crise histerica. A intersecção desses dois mundos - o científico e o visual -, não fortuitamente, encontrava-se em plena ebulição:

O fato é que, em 1900, no mesmo ano em que Méliès lança *Cendrillon*, sua primeira *féerie* em forma de narrativa fantástica, Freud publica sua *Die Traumdeutung* (Interpretação dos Sonhos), na qual investiga a simbologia onírica. Um como outro buscam realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional: são máquinas e métodos positivistas a serviço do delírio do espírito. Cinema e psicanálise, em todo caso, abrem para o estupefato cidadão da virada do século uma caixa de Pandora com todos os prodígios e perversões que o colarinho engomado da civilização havia teimado em esconder ao pudor das gerações.<sup>15</sup>

O período deste chamado pré-cinema dura até meados da primeira década do século XX e, segundo Machado era composto por "várias modalidades de espetáculos derivadas das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia e a prestidigitação, a pantomima, a feira de atrações e aberrações, etc."<sup>16</sup>. Aos poucos, a característica do fazer cinematográfico vai se modificando. O início de uma mudança paradigmática torna-se especialmente intensa no território norte-americano:

O cinema tinha de aprender a contar uma história, armar um conflito e pô-la a desfiar-se em acontecimentos lineares, encarnar esse enredo em personagens nitidamente individualizados e dotados de densidade psicológica. O novo cinema, que se começava a ensaiar a partir da segunda metade da primeira década, buscava de todas as formas reproduzir o discurso romanesco dos séculos XVIII e XIX e essa reprodução foi levada tão ao pé da letra que, a partir de então, a própria literatura passou a fornecer o material narrativo que seria moldado pelo cinematógrafo.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> "In any case, the development of psychiatric photography in the nineteenth century emerged from the same general movement as forensic photography. Moreover, the pivotal discipline of criminal anthropology occupied an eminent strategic position in this movement; it took as much interest in the photographic portraits of criminals and the insane as it did in their skulls." *Ibid*, 2015, p. 54.

<sup>14</sup> Machado, 2014, p. 12.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 24.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 50.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 51.

É a partir deste "aprender a contar uma história" diretamente conectada à dramaturgia clássica - seja ela do teatro ou da literatura - que nasce a narrativa hegemônica que segue onipresente no cinema contemporâneo. Derivando dessa mesma gramática cinematográfica dominante, proponho traçar uma analogia que coloca aquelas relações médico-científicas - os corpos saudáveis *versus* os patologizados - com estas questões dramáticas - narrativas hegemônicas (sãs) *versus* as inventivas (doentes). Nessa relação comparativa nasce a base daquilo que proponho discutir neste trabalho.

## 1.1: As narrativas *sobre* doenças

À primeira vista, o objeto deste trabalho pode ser confundido com as ordinárias e recorrentes narrativas *sobre* doenças. Tais produções vem sendo disseminadas em larga escala pelo cinema hegemônico em seu design "narrativo clássico"<sup>18</sup>. Portanto, é importante diferenciá-las daquelas que são o foco nesta dissertação.

Para efeito de recorte, proponho utilizar a proposta de Robert McKee em *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro* (2017) onde o teórico narrativo norte-americano, de maneira um pouco reducionista porém efetiva, delimita o *design* clássico com sua *Arquitrama*:

*Design clássico* significa uma história construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e casualmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis.<sup>19</sup>

Este *design* clássico tornou-se a grande formadora das narrativas que dominam as telas do cinema até hoje. Assim como dito anteriormente, trata-se de uma transposição da dramaturgia estabelecida no teatro e literatura, para o cinema:

Na lógica do paradigma [clássico], todo roteiro e, por extensão, todo filme, organiza-se em torno de um eixo narrativo com começo, meio e fim. Trata-se de uma eventual adaptação e simplificação da estrutura do teatro francês do século XVII, aquele de Racine, Corneille e

<sup>18</sup> McKee, 2017, p. 45.

<sup>19</sup> Ibid, 2017, p. 45.

Molière. Sempre fiel à ordem e à clareza e, a rigor, dividido em cinco atos, o teatro francês clássico seguia uma série de preceitos, dentre os quais, o respeito às unidades de composição teatral - — conhecidas, nos termos de Aristóteles, como unidades de ação, de tempo e de lugar.<sup>20</sup>

Este mesmo paradigma narrativo é que permeia os filmes sobre doenças. Em uma rápida consulta no *Internet Movie Database* (IMDb) filtrando filmes com a palavra "disease" (doença), 464 longa-metragens aparecem. Filmes como *White Legion* (Karl Brown, 1936), *Tempo de Despertar* (Penny Marshall, 1990), *Contágio* (Steven Soderbergh, 2011) ou *Filadélfia* (Jonathan Demme, 1993) são exemplos deste tipo de produção. Distintos em tantos níveis - ano de lançamento, orçamento, estilo e abordagem da patologia em si -, tais filmes só se encontram no quesito da "doença como elemento narrativo". Nesses casos, a doença surge apenas como uma maneira de construir um conflito (geralmente externo) para que os protagonistas possam seguir o paradigma do eixo narrativo com começo, meio e fim.

Em paralelo aos filmes de narrativas clássicas compostos por personagens doentes, existe também uma vasta produção científica que se desdobra daquele pré-cinema produzido no *Salpêtrière*. A *National Library of Medicine* (NLM), em sua seção audiovisual<sup>21</sup>, dispõe de mais de 10.000 itens que incluem curta-metragens documentais informativos como *Cholera can be conquered* de 1946 e *Soldier from the tropics* de 1943 (imagem 1.5). Tais produções permanecem fiéis em seus papéis em descrever e documentar os processos de investigação científica, além de serem parte importante de um arquivo histórico para futuras gerações. Grande parte destas produções científicas foram financiadas por agências estatais como no caso de *Soldier from the tropics* (imagem 1.5) produzida pelo Office of War Information e seu departamento exclusivo de produção audiovisual, o Bureau of Motion Pictures.

<sup>20</sup> Suppia, Romanzoti, 2019, p. 146.

<sup>21</sup> Disponível em <https://www.nlm.nih.gov/hmd/collections/films.html>. Acesso em 01 de dezembro de 2020.



Imagem 1.5: *Soldier from the tropics*

Um desses casos mais bem sucedidos, cinematograficamente falando, foi a produção do documentário *Let There Be Light* (imagem 1.6), dirigido por um dos maiores nomes do cinema norte-americano, John Huston (1906–1987). O filme de 58 minutos é parte da série de *Professional Medical Film* produzida pelo Exército Norte-americano entre os anos 1940 e 1960.

A bem-sucedida obra cinematográfica de Huston se dá principalmente pela inventiva conjugação de técnicas de documentário direto com encenações ficcionalizadas. No filme, Huston registra o Transtorno de estresse pós-traumático (TEPT) de soldados veteranos da Segunda Guerra Mundial. Com sua câmera ancorada no Mason General Hospital, em Long Island, dezenas de jovens homens descrevem sintomas como transtornos conversivos, amnésia, gagueira grave e estados de ansiedade generalizados. O corpo histérico, antes sempre feminino no *Salpêtrière*, agora é o do homem.



Imagem 1.6: *Let There Be Light*

O filme, produzido para propagandar a melhora da saúde dos soldados, acabou sendo engavetado pelo Exército americano por mais de 30 anos, sendo lançado apenas em 1981 mas até hoje surge como referência e é presença recorrente em aulas sobre processos documentais no cinema. No entanto, ao mostrar a fragilidade dos jovens soldados claramente irreversivelmente traumatizados, corria o risco de prejudicar a imagem da instituição.

Entretanto, assim como nas narrativas clássicas como *Filadélfia* (onde Tom Hanks luta judicialmente contra o preconceito contra a AIDS), os soldados em *Let There Be Light* também têm a própria doença como inimigo. Assim, tanto a história de Demme quanto a de Huston, são exemplos claros destas narrativas *sobre* doenças onde as patologias são apenas o conflito externo necessário para a consolidação da dramaturgia clássica. A grosso modo, dramaturgicamente falando, as doenças em foco poderiam ser substituídas por quaisquer outro inimigo sem prejuízo *formal*. É claro que, narrativamente, se a AIDS fosse um câncer, os desdobramentos narrativos e os efeitos dramáticos seriam outros - mas provavelmente a mise-en-scène de Demme não. Neste ponto, tais exemplos tornam-se diametralmente opostos aos dois filmes analisados nesta tese, já que *Cemitério do Esplendor* e *Hiroshima* têm suas narrativas contaminadas pela própria doença que



retratam. Como demonstrado neste trabalho adiante, o corpo de seus protagonistas, adoecidos, acabam por adoecer a própria narrativa, diluindo e subvertendo o paradigma clássico narrativo.

## 1.2: A patologia como elemento subversivo

O patológico é o oposto do saudável. Semanticamente, os dois adjetivos estão de lados contrários da linguagem. Aquele representa a doença, o mal, o indesejável e tudo aquilo que não se quer ser. Este é a saúde, o bem, o bom e o que busca-se a vida toda. No entanto, é inegável que a patologia é parte constitutiva de nossa cultura e biologia humana. Segundo Rezende, "patologia vem do grego *páthos*<sup>22</sup> (doença) e *lógos* (estudo, tratado). Etimologicamente, portanto, significa estudo das doenças."<sup>23</sup> No entanto, se para conhecer a luz é necessário ter experimentado a escuridão, para haver a saúde, é preciso haver o patológico. Mas noção simplista de que o doente é basicamente o não-saudável, não consegue abarcar a profundidade dessa relação.

Essa complexa questão foi analisada pelo médico e filósofo francês Georges Canguilhem em *O Normal e o Patológico*, sua tese de doutorado defendida em 1943 e posteriormente publicada. Ele afirma: "a doença difere da saúde, o patológico, do normal, como uma qualidade difere de outra, quer pela presença ou ausência de um princípio definido, quer pela re-estruturação da totalidade orgânica."<sup>24</sup> Mas em seu extenso trajeto teórico que atravessa a ideia dos gregos<sup>25</sup> e a medicina ocidental positivista, Canguilhem acaba por implodir a ideia simplista de anormalidade para propor uma ideia de patologia a partir do "erro" ou seja, do desvio - o qual se relaciona diretamente com a ideia de subversão formal que interessa na análise cinematográfica dos capítulos II e III.

---

<sup>22</sup> Por tratar-se de um artigo publicado em uma revista de ciências médicas, compreende-se ter deixado de lado a definição mais ampla da palavra grega *phátos* que significa "sofrimento, paixão, afeto" e é um dos meios de persuasão do discurso retórico clássico aristotélico. A palavra também é amplamente utilizada em termos filosóficos, dramáticos e poéticos como disponível em <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/pathos>. Acesso em 05 de Janeiro de 2021.

<sup>23</sup> Rezende, 2005, p. 346.

<sup>24</sup> Canguilhem, 2009, p. 12.

<sup>25</sup> "A natureza (physis), tanto no homem como fora dele, é harmonia e equilíbrio. A perturbação desse equilíbrio, dessa harmonia, é a doença. Nesse caso, a doença não está em alguma parte do homem. Está em todo o homem e é toda dele." Canguilhem, 2009, p. 11.

Susan Sontag (1933-2004) em sua interessante análise sobre *A Doença como Metáfora* (1984), coloca os dois conceitos em pólos geograficamente opostos:

A doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa. Todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde e outra no reino da doença. Embora todos prefiram usar somente o bom passaporte, mais cedo ou mais tarde cada um de nós será obrigado, pelo menos por um curto período, a identificar-se como cidadão do outro país.<sup>26</sup>

Em sua análise focada na presença do câncer e da tuberculose em dezenas de produções artísticas e seus usos simbólicos e metafóricos, Sontag corrobora para o jogo de oposição entre esses dois estados humanos. A ideia de que o doente torna-se cidadão de outro mundo reflete o caráter desviante da patologia dentro da cultura ocidental judaico-cristã. Aqui interessa-me menos elencar como esses processos patológicos surgem na arte<sup>27</sup>, mas sim compreender o traçado da doença como um elemento que subverte o sujeito diante do mundo saudável.

Mas claramente essas relações não encontram eco apenas nas artes visuais. Eles transformam casas, cidades e nações. Os espaços de cura, os hospitais, foram historicamente lugares de isolamento<sup>28</sup>, uma prática muito mais para proteção dos sadios do que acolhimento dos doentes. A chamada arquitetura profilática ganhou corpo, técnica e foi aperfeiçoada ao longo de séculos. Segundo M. Foucault (1977), sempre existiu uma lógica médica "cujos olhares cruzados formam uma rede e exercem em todos os lugares do espaço, em todos os momentos do tempo, uma vigilância constante, móvel, diferenciada"<sup>29</sup> que acaba por lançar o doente em um espaço de isolamento e opressão.

Em *O Nascimento da Clínica* (1977), o filósofo francês se aprofunda nas décadas que transformaram a medicina e o olhar sob as patologias para sempre.

---

<sup>26</sup> Sontag, 1984, p. 4.

<sup>27</sup> Cfr. Para uma compreensão mais aprofundada sobre a presença da doença nas artes do século XX, sugiro a leitura completa de Sontag e os desdobramentos visuais do câncer e tuberculose em *A Doença como Metáfora* (1984).

<sup>28</sup> Seguindo a ideia de M. Foucault, além do hospital, a escola e a prisão são os outros aparatos arquitetônicos de controle e disciplina. Em "Vigiar e punir: nascimento da prisão" (1987), o autor francês se aprofunda nessas relações ao afirmar que a prisão se consolida como dispositivo de uma nova lógica para produção de corpos dóceis e úteis.

<sup>29</sup> Foucault, 1977, p. X.

Para que a experiência clínica fosse possível como forma de conhecimento foi preciso toda uma reorganização do campo hospitalar, uma nova definição do estatuto do doente na sociedade e a instauração de uma determinada relação entre a assistência e a experiência, os socorros e o saber; foi preciso situar o doente em um espaço coletivo e homogêneo.<sup>30</sup>

As transformações ocorridas entre o final do século XVIII até o início do XX formaram a base do pensamento que ainda rege o campo da vida e da morte:

Vista da morte, a doença tem uma terra, uma pátria demarcável, um lugar subterrâneo mas sólido, em que se formam seus parentescos e suas consequências; os valores locais definem suas formas. A partir do cadáver, paradoxalmente se percebe a doença viver. Uma vida que não é mais a das velhas simpatias, nem a das leis combinatórias das complicações, mas que tem suas figuras e suas leis próprias.<sup>31</sup>

É a partir desta tradição médica do século XVIII que vê a doença segundo "sintomas e signos"<sup>32</sup> que este novo estatuto do doente se consolida: "a experiência clínica representa um momento de equilíbrio entre a palavra e o espetáculo", ou seja, "é um olhar que escuta e um olhar que fala".<sup>33</sup>

Entretanto, a luta para transformar o paradigma de que o doente é sujeito estrangeiro da normalidade intensificou-se ao longo do século XX e alça vôos mais profundos nas últimas décadas. Tais transformações ecoam nas políticas públicas a partir dos movimentos identitários. Em *Longe da Árvore: Pais, filhos e a busca da identidade* (2013), o jornalista Andrew Solomon dedica uma vasta investigação acerca dos filhos com identidades desviantes e a relação com seus progenitores. Partindo do ditado que diz que "a maçã não cai longe da árvore", Solomon busca entender essencialmente o processo contemporâneo da transformação da doença em identidade.

As crianças que descrevo aqui têm condições horizontais que são estranhas a seus pais. Elas são surdas ou anãs; têm síndrome de Down, autismo, esquizofrenia, ou múltiplas deficiências graves; são prodígios; são pessoas concebidas por estupro ou que cometem crimes; são transexuais. O desgastado ditado diz que a maçã não cai longe da árvore, o que significa que uma criança se assemelha a seus progenitores; essas crianças são maçãs que caíram em outro lugar — algumas, um par de pomares de distância, outras, do outro lado do mundo.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Ibid, p. 101.

<sup>31</sup> Ibid, p. 169.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid, p. 131.

<sup>34</sup> Solomon, 2013, pp. 8-9.

Mas, ainda segunda Solomon, a dicotomia entre doença e identidade é falha e acaba por gerar um abismo na produção de subjetividade:

Há tempos que defeituoso é um adjetivo considerado muito carregado pelo discurso liberal, mas os termos médicos que o substituíram — "doença", "síndrome", "condição" — podem ser quase tão pejorativos à sua maneira discreta. Muitas vezes usamos o termo "doença" para depreciar um modo de ser, e "identidade" para validar essa mesma maneira de ser. Trata-se de uma falsa dicotomia. Em física, a interpretação de Copenhague define energia/matéria como se comportando às vezes como onda e às vezes como partícula, o que sugere que é ambas, e postula que é a limitação humana que nos torna incapazes de ver as duas ao mesmo tempo. Paul Dirac, vencedor do prêmio Nobel de física, identificou como a luz parece ser uma partícula se fizermos uma pergunta do tipo partícula, e uma onda se fizermos uma pergunta do tipo onda. Uma dualidade semelhante atua nessa questão do eu. Muitas condições são tanto doença como identidade, mas só podemos ver uma se obscurecermos a outra. A política da identidade refuta a ideia de doença, enquanto a medicina ludibria a identidade. Ambas saem diminuídas com essa estreiteza.<sup>35</sup>

Ainda que diluídas as fronteiras entre identidade e doença, o corpo adoecido permanece como um território estrangeiro na sociedade. E isso sempre ecoou diretamente na produção artística. Como supracitado, ainda que restringindo-me ao cinema, os exemplos são inumeráveis e, suas abordagens, distintas.

No entanto, para a análise fílmica desta dissertação, a contribuição da teoria psicanalítica<sup>36</sup> para a representação artística, talvez seja uma das mais transformadoras, como afirma o filósofo Paul B. Preciado:

No final do século XIX, Freud aponta pela primeira vez que o psiquismo ultrapassa o domínio da consciência. Esta lacuna entre psique e razão, que ele denomina de inconsciente, abre um novo campo de intervenção, não só clínica, mas também artística e política, que marcará a produção cultural do século XX do surrealismo à arte conceitual passando pela abstração. Da mesma forma, surge durante a Segunda Guerra Mundial um conjunto de práticas de produção e gestão da vida que parecem indicar que o aparato somático ultrapassa o corpo entendido como objetividade orgânica.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Ibid, p. 8.

<sup>36</sup> Mais adiante discorro sobre como a gênese da teoria psicanalítica e do cinema estão bastante entrelaçadas.

<sup>37</sup> "A finales del siglo XIX, Freud apunta por primera vez que el psiquismo excede el dominio de la conciencia. Esa brecha entre psique y razón a la que llama inconsciente abre un nuevo ámbito de intervención no sólo clínica, sino también artística y política que marcará la producción cultural del siglo XX desde el surrealismo hasta el arte conceptual pasando por la abstracción. Del mismo modo, aparecen durante la Segunda Guerra Mundial un conjunto de prácticas de producción y gestión de la vida que parecen indicar que el aparato somático excede al cuerpo entendido como objetividad orgánica." Texto escrito por Preciado disponível em <https://www.museoreinasofia.es/pedagogias/centro-de-estudios/somateca-produccion-biopolitica-feminismos-practicas-queer-trans>. Acesso em 01 de dezembro de 2020.

A partir da oposição com a ideia freudiana de sujeito, Preciado, em seu programa de investigação e docência intitulado "Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans", propõe uma leitura ainda mais subversiva do corpo. Na verdade, Preciado afirma que "o sujeito moderno não tem corpo" mas é uma "somateca": "um aparelho somático denso e estratificado, saturado de órgãos administrados por diferentes regimes biopolíticos que determinam espaços hierárquicos de ação em termos de classe, raça, gênero ou diferença sexual."<sup>38</sup>

Os movimentos feministas, antiescravistas, de descolonização, *queer*, transexuais, transgêneros, *tullidos*... poderiam ser relidos como movimentos de rebelião somática, fazendo parte de um processo de levante de corpos excluídos do contrato democrático. A crítica geral da somateca permite também estabelecer ligações críticas com a arquitetura, a história das tecnologias, a fotografia, a informática, os videogames ou a história da cidade, etc., como espaços de produção somática.<sup>39</sup>

Toda essa amálgama de movimentos potentes, questionadores e disruptivos geram uma série de manifestações artísticas que combatem um reino do saudável e normativo. É a partir desta reapropriação de suas identidades, outrora vistas apenas como patologias, que a doença se prova como um elemento narrativo de profunda fratura estética. Artistas encontram na patologia um terreno fértil para se experimentar, formalmente, maneiras *sui generis* de representação do mundo. *Cemitério do Esplendor* e *Hiroshima* são apenas duas das muitas possibilidades que a arte contemporânea encontrou ao explorar esse campo. As narrativas que tais sujeitos doentes carregam consigo ainda são subversivas - mesmo quando "cooptadas" pela narrativa clássica de causa e consequência. Por exemplo, ainda que a estrutura dramática de *Filadélfia* torne o filme extremamente palatável para as grandes platéias, o corpo adoecido pela AIDS de Tom Hanks o lança neste mundo oposto

<sup>38</sup> "Un aparato somático denso, estratificado, saturado de órganos gestionados por diferentes regímenes biopolíticos que determinan espacios de acción jerarquizados en términos de clase, de raza, de diferencia de género o sexual." Disponível em <https://www.museoreinasofia.es/pedagogias/centro-de-estudios/somateca-produccion-biopolitica-feminismos-practicas-queer-trans>. Acesso em 01 de dezembro de 2020.

<sup>39</sup> "Los movimientos feministas, antiesclavistas, de descolonización, queer, transexuales, transgénero, tullidos... podrían releerse como movimientos de rebelión somática, formando parte de un proceso de sublevamiento de cuerpos excluidos del contrato democrático ilustrado. Una crítica general de la somateca permite también establecer vínculos críticos con la arquitectura, la historia de las tecnologías, la fotografía, la informática, los videojuegos, o la historia de la ciudad, etc., como espacios de producción somática." Disponível em <https://www.museoreinasofia.es/pedagogias/centro-de-estudios/somateca-produccion-biopolitica-feminismos-practicas-queer-trans>. Acesso em 01 de dezembro de 2020.

da saúde. Ou ainda no adoecimento dos zumbis em *A Noite dos Mortos-Vivos* (George A. Romero, 1968), na mãe com câncer em *Lado a Lado* (Chris Columbus, 1998) e na adolescente melancólica com leucemia em *Inquietos* (Gus Van Sant, 2011). A patologia, ainda que representada de maneira formalmente clássica, mantém seus status estrangeiro de cidadã do reino dos doentes.

### 1.3: A narrativa doente

Um soldado tailandês acometido por Tripanossomíase africana tenta, em vão, lutar contra o próprio sono. Cuidado por uma dona de casa voluntária, os sintomas da chamada "doença do sono" vão aos poucos contaminando a forma do filme.

*Cemitério do Esplendor* (2015), de Apichatpong Weerasethakul, é o primeiro filme analisado no segundo capítulo desta dissertação. Na narrativa construída pelo realizador tailandês, a patologia não se limita ao corpo do personagem. Assim como o processo de somatização na medicina, a doença acaba por se espalhar incontrolavelmente para o corpo do filme.

Em "Controvérsias sobre a somatização", Coelho & Ávila (2006) afirmam que a "somatização, basicamente, é uma manifestação de conflitos e angústias psicológicos por meio de sintomas corporais." Lipowski (1988) contribui para a definição de tal manifestação sintomática: "É uma tendência que o indivíduo tem de vivenciar e comunicar suas angústias de forma somática, isto é, através de sintomas físicos que não têm uma evidência patológica, os quais atribui a doenças orgânicas, levando-o a procurar ajuda médica".<sup>40</sup>

Etimologicamente, o termo psicossomático vem do *psykhé* – mente, alma - e *soma* - corpo, e começa a aparecer na literatura médica na primeira metade do século XIX<sup>41</sup>. Um dois maiores exemplos e desdobramentos da somatização dentro da produção científica

<sup>40</sup> Lipowski, 1988, p. 1359.

<sup>41</sup> "Somatização: sintomas físicos podem ter causas emocionais?" de Ivan Mario Braun disponível em <https://www.minhavidade.com.br/bem-estar/materias/20474-somatizacao-sintomas-fisicos-podem-ter-causas-emocionais>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

médica está na teoria psicanalítica freudiana, como visto neste mesmo capítulo no contexto do *Salpêtrière*.

Freud e Breuer, no final do século XIX concluíram que problemas psicológicos poderiam levar a graves sintomas físicos, ao descreverem o caso de Anna O., uma paciente que, após a morte do pai, desenvolveu sérios problemas psíquicos e corporais, como alterações na capacidade de falar, dores, paralisia e dificuldades visuais. Segundo sua hipótese, estas manifestações seriam resultado de uma conversão da ansiedade resultante de conflitos psíquicos (no caso, desencadeados pela doença e morte do pai) em sintomas físicos. Freud, posteriormente, procurou relacionar estes distúrbios a fenômenos inconscientes.<sup>42</sup>

Tais crises de conversão são as mais conhecidas formas de somatização, no entanto, a literatura elenca outras tão poderosas e misteriosas maneiras do corpo responder às angústias da mente.

A chamada Síndrome de *Takotsubo* (ou Síndrome do Coração Partido), é uma cardiopatia induzida por estresse, ou seja, uma patologia cardíaca que pode levar a "infarto agudo do miocárdio, com dor torácica típica e alterações eletrocardiográficas"<sup>43</sup>. Batizada por conta da "imagem do balonamento ventricular sugestivo de haltere ou 'Takotsubo' (dispositivo utilizado no Japão para prender Octopus)"<sup>44</sup>, o exame indica uma forma particular como pode ser visto nas imagens 1.7 e 1.8.

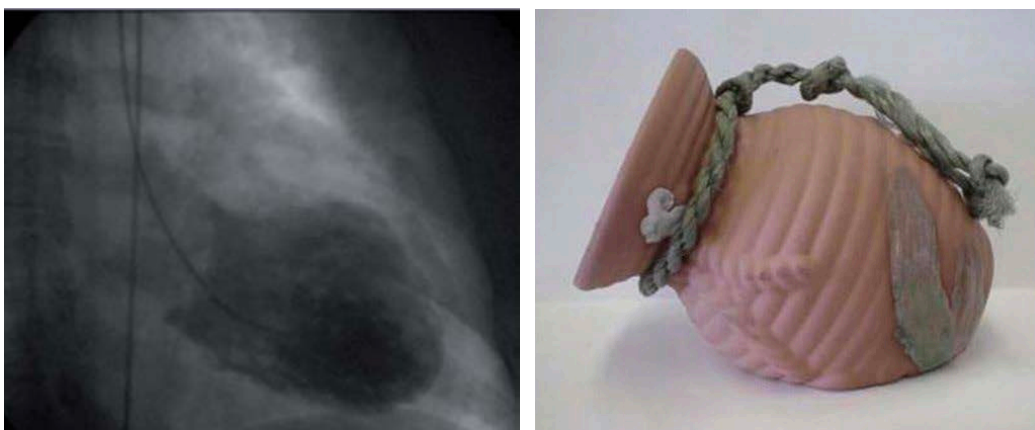


Imagem 1.7 e 1.8: Balonamento apical do ventrículo esquerdo e o Taktsubo

<sup>42</sup> "Somatização: sintomas físicos podem ter causas emocionais?" de Ivan Mario Braun disponível em <https://www.minhavidade.com.br/bem-estar/materias/20474-somatizacao-sintomas-fisicos-podem-ter-causas-emocionais>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

<sup>43</sup> São, H., & Teresina, M. (n.d.). Choque Cardiogênico Simulando Infarto Agudo do Miocárdio. 12–14.

<sup>44</sup> Ibid.

O interessante desta síndrome é que ela de fato apresenta "características clínicas, eletrocardiográficas e laboratoriais semelhantes à síndrome coronariana aguda"<sup>45</sup>, no entanto, após um estudo hemodinâmico, a ausência de "coronariopatias significativas" (ou seja, lesões concretas), acaba por evidenciar uma somatização por conta do alto nível de estresse. Ou seja, o paciente sente e expressa todos os sintomas cardíacos da doença porém, fisiologicamente, não está doente. O nome "Síndrome do Coração Partido" não poderia ser mais poético e ao mesmo tempo objetivo.<sup>46</sup>

Proponho adentrar, ainda que superficialmente, no entendimento da somatização pois parece-me fundamental para compreender a operação estética e formal que os dois realizadores analisados adiante empreendem em *Cemitério do Esplendor* e *Hiroshima*. Mas é importante frisar que não é minha intenção transpor um conceito tão complexo da medicina como a somatização para a análise fílmica. Nesta dissertação, interessa fazer uma analogia simples entre os processos de conversão do corpo *físico* para os que ocorrem no corpo *fílmico*. A proposta desse cruzamento heterodoxo de ideias nasce por eu enxergar uma equiparação entre o processo de somatização psíquica/fisiológica com aquele que ocorre nas obras analisadas - ao menos no campo da poesia.

As narrativas doentes, como chamo aqui, nada mais são do que uma tentativa dos realizadores de dar carne, em forma de linguagem cinematográfica, aos sintomas dos personagens. A doença, além de incidir no corpo e mente dos personagens, acaba por modificar as estruturas formais dos filmes, lançando-o para lugares complexos e insuspeitos. A montagem, a mise-en-scène, os elementos extra-diegéticos e a fruição narrativa são alguns dos recursos da linguagem cinematográfica que os realizadores manipulam.

Como demonstrado nos capítulos posteriores, tanto *Cemitério do Esplendor* quanto *Hiroshima*, refletem, de maneiras bastante específicas, essa relação de somatização entre o corpo do personagem e o corpo do filme. De forma análoga aos adoecidos que confrontam

---

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Em "Antes dessa Guerra" (2015), uma curta-metragem co-realizada por mim e Nicolas Thomé Zetune, partimos desta doença real para tentar reconstituir uma trajetória de afecções entre dois personagens separados pela morte. Assim como a própria síndrome, o coração partido rompe o próprio filme, criando uma mistura de camadas entre passado e presente diante dos traumas vividos por eles. Foi desta maneira que procuramos representar, através da linguagem cinematográfica, a desorganização emocional do protagonista perdidamente apaixonado.



o reino da saúde, Stoll e Weerasethakul criam obras cidadãs do reino dos doentes. Como párias estilísticos dentro do cinema contemporâneo, a subversão formal da narrativa é atingida *através* da doença. Seja nos soldados que dormem no rarefeito *Cemitério do Esplendor* ou nos sons das palavras que somem em *Hiroshima*: o corpo fílmico está doente e nos desafiará.

## CAPÍTULO II: CEMITÉRIO DO ESPLENDOR: SONHAR É NARRAR

No presente capítulo abordaremos as ferramentas e estratégias estéticas que o realizador tailandês Apichatpong Weerasethakul propõe em seu longa-metragem *Cemitério do Esplendor* (2015). Weerasethakul parte de uma narrativa estranhamente realista para compor uma série de jogos de sonho e realidade, criando uma metáfora política disforme e onírica sobre a Tailândia contemporânea. No filme, a patologia protagonista é uma estranha doença do sono que ataca soldados em uma pequena aldeia da Tailândia abrigados em uma antiga escola transformado em um hospital improvisado (imagens 2.1 e 2.2).

Clinicamente, a tripanossomíase africana é uma infecção causada por protozoários do gênero *trypanosoma brucei*, transmitida pela picada da mosca tsé-tsé. Segundo o Manual MSD<sup>47</sup>, a doença gera sintomas como lesões de pele, febre intermitente, cefaléia, calafrios, entre outros. Quando, no terceiro estágio da doença, o protozoário alcança o sistema nervoso central, pode gerar uma fadiga excessiva e um sono incontrollável. É conhecida popularmente como a "doença do sono".



Imagem 2.1: O primeiro plano

---

<sup>47</sup> Disponível em <https://www.msmanuals.com/pt-pt/profissional/doen%C3%A7as-infecciosas/protozo%C3%A1rios-extraintestinais/tripanossom%C3%ADase-africana>. Acesso em 10 de Novembro de 2020.

De fato as características clínicas primárias descritas acima não surgem na narrativa e parecem não acometer os soldados. O elemento central aqui é o sono. Mas, como veremos a seguir, tudo no cinema de Weerasethakul é permeado por uma estranha névoa dramática. As narrativas do realizador tailandês são sempre contaminadas por elementos clínicos onde as doenças dos personagens acabam se espalhando de maneira misteriosa, mágica e poética, invadindo a narrativa e a própria forma fílmica. A sinopse disponibilizada pela produtora *Kick the Machine* nos ajuda a decodificar de maneira clara a narrativa neste primeiro momento:

Soldados com uma misteriosa doença do sono são transferidos para uma clínica temporária em uma antiga escola. O espaço cheio de memória torna-se um mundo revelador para a dona de casa e voluntária Jenjira, enquanto ela zela por Itt, um belo soldado sem visitantes da família. Jen faz amizade com a jovem médium Keng, que usa seus poderes psíquicos para ajudar os entes queridos a se comunicarem com os homens em coma. Os médicos exploram maneiras, incluindo cromoterapia, para aliviar os sonhos perturbados dos homens. Jen descobre o caderno enigmático de Itt com escritos estranhos e esboços de plantas. Pode haver uma conexão entre a síndrome enigmática dos soldados e o antigo local mítico que fica abaixo da clínica. Magia, cura, romance e sonhos fazem parte do terno caminho de Jen para uma consciência mais profunda de si mesma e do mundo ao seu redor.<sup>48</sup>



Imagem 2.2: A chegada à escola/hospital

<sup>48</sup> "Soldiers with a mysterious sleeping sickness are transferred to a temporary clinic in a former school. The memory-filled space becomes a revelatory world for housewife and volunteer Jenjira, as she watches over Itt, a handsome soldier with no family visitors. Jen befriends young medium Keng who uses her psychic powers to help loved ones communicate with the comatose men. Doctors explore ways, including coloured light therapy, to ease the mens' troubled dreams. Jen discovers Itt's cryptic notebook of strange writings and blueprint sketches. There may be a connection between the soldiers' enigmatic syndrome and the mythic ancient site that lies beneath the clinic. Magic, healing, romance and dreams are all part of Jen's tender path to a deeper awareness of herself and the world around her" Disponível em <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page26/index.html>. Acesso em 15 de Novembro de 2020.

Produzido e encenado na Tailândia contemporânea de 2015, *Cemitério do Esplendor* não destoa das outras produções do realizador. Pelo contrário, parece fazer parte de um projeto artístico/cinematográfico amplo que atravessa e é atravessado por mitos, lendas e paisagens humanas e naturais do país do nordeste asiático. Em "Itinerant Cinema: The Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul", David Teh (2011) traça uma linha social e política desse cinema, propondo a leitura de uma geografia psíquica que vincula a arte de Weerasethakul diretamente com as questões tailandesas, chamando a abordagem do realizador de "surrealista social"<sup>49</sup>. O artigo, escrito anteriormente à produção de *Cemitério do Esplendor*, certamente ganharia mais força com a narrativa dos soldados que dormem.

Weerasethakul nasceu em Bangucoque no ano de 1970 e cresceu no nordeste do País, em uma região pouco populosa chamada Khon Kaen, local que até hoje exerce uma forte influência na constituição de seus temas, espaços e personagens. *Cemitério do Esplendor* foi rodado ali, na cidade natal do realizador. Ele afirma:

O filme é uma busca pelos velhos espíritos que conheci quando criança. Meus pais eram médicos e morávamos em uma das unidades de alojamento do hospital. Meu mundo era a enfermaria de pacientes onde minha mãe trabalhava, nossa casa de madeira, uma escola e um cinema. O filme é uma fusão desses lugares. Eu não moro na minha cidade natal há quase 20 anos. A cidade mudou muito. Mas quando voltei vi minhas velhas memórias sobrepostas aos novos edifícios. No entanto, um dos meus locais favoritos, o lago Khon Kaen, continua o mesmo.<sup>50</sup>

A formação artística do realizador é atravessada pela relação Oriente/Ocidente. O filho de um casal de médicos formou-se em arquitetura na universidade Khon Kaen em 1994. Sua incursão pelas artes visuais ganhou força ao se mudar para os Estados Unidos e formar-se na conceituada *School of the Art Institute of Chicago* onde recebeu o mestrado de Belas Artes em Cinema em 1997.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Cfr. Teh, 2011.

<sup>50</sup> "The film is a search for the old spirits I knew as a child. My parents were doctors and we lived in one of the hospital housing units. My world was the patients' ward where my mother worked, our wood house, a school, and a cinema. The film is a merging of these places. I haven't lived in my home town for almost 20 years. The city has changed so much. But when I went back I only saw my old memories superimposed on the new buildings. However one of my favourite spots, the Khon Kaen lake, remains the same." Entrevista de Apichatpong Weerasethakul recuperada do material de divulgação do longa-metragem disponível em <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page26/index.html>. Acesso em 10 de Novembro de 2020.

<sup>51</sup> Cfr. Disponível em [https://www.nytimes.com/2010/09/14/arts/14iht-thaifilm.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2010/09/14/arts/14iht-thaifilm.html?_r=0). Acesso em 10 de Novembro de 2020.

A medicina dos pais sempre esteve presente nas fábulas narradas pelo cineasta tailandês onde patologias e espaços clínicos tornam-se elementos recorrentes. Levando em consideração sua extensa filmografia e premiação nos festivais mais reconhecidos do mundo (incluindo a Palma de Ouro em Cannes em 2010), Weerasethakul é considerado hoje um dos mais importantes cineastas contemporâneos. Até a data da escrita desse trabalho, o tailandês possuía mais de 49 obras audiovisuais oficiais, incluindo oito longas-metragens. Joe, como se autodenominou para os ocidentais, é reconhecido mundialmente por uma obra que expande os limites do cinema em um esforço de implodir uma gramática cinematográfica comum e estabelecida (até mesmo para aqueles cineastas ditos mais experimentais).

Toda filmografia do cineasta possui uma forte unidade e sempre traz algo de familiar internamente; não raras vezes seus personagens se repetem em outros filmes ou instalações, os diálogos evocam narrativas presentes em outros trabalhos (ou que ainda virão a público no futuro) e o corpo de seus atores recorrentes acabam por se sobrepor aos próprios personagens que eles interpretam. Por exemplo, a protagonista de *Cemitério do Esplendor* é a atriz Nach Widner (anteriormente conhecida como Jenjira Pongpas). A atriz aparece em pelo menos sete produções do realizador, atuando pela primeira vez em 2002 (*Blissfully Yours*). Sobre o trabalho com Nach, o realizador deixa claro que ela não está lá fortuitamente:

Começamos a trabalhar juntos em *Blissfully Yours* (2002). Depois disso, ela passou muito tempo em nosso escritório. Eu amei sua personalidade, suas filhas e suas histórias. Ela tem uma mente que eu gostaria de ter, um cérebro que se lembra de tudo. Acho que ela se lembra do que almoçamos naquele dia de filmagem específico, há dez anos, por exemplo. Então, trabalhamos juntos em vários projetos, incluindo um livro com seus escritos. Ela me inspirou a aprender mais sobre a história de Isan<sup>52</sup>. À medida que fomos desenvolvendo o filme, ele se tornou meu sonho, o dela e um pouco do que imagino terem sido os sonhos de minha mãe.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Denominação da região nordeste da Tailândia composta por 19 províncias, incluindo a cidade natal do realizador.

<sup>53</sup> "We started working together on *Blissfully Yours* (2002). After that she hung out at our office a lot. I loved her personality, her daughters, and her stories. She has a brain that I wish I had, a brain that remembers everything. I think she can recall what we had for lunch on what particular shooting day, 10 years ago, for example. So we worked together on numerous projects including a book with her writings. She inspired me to learn more about Isan's history. As it developed, this film became my dream, hers, and a little bit of what I imagine of my mother's." Disponível em <http://www.kickthemachine.com/page80/page24/page26/index.html>. Acesso em 10 de Novembro de 2020.

O cruzamento da vida dos intérpretes com os personagens é evidente. Na entrevista para o *Bangkok Post*<sup>54</sup>, Nach afirma que o realizador pediu para que ela escrevesse em um diário seus sonhos e experiência de vida. E parte destes relatos resurgiram no filme com formas insuspeitas. Inclusive uma das patologias presentes na narrativa, coadjuvante da tripanossomíase africana central, é a da perna de Nach. Na narrativa não fica claro como a lesão chegou àquele estado clínico, mas Nach de fato sofreu um acidente grave de motocicleta deixando sequelas importantes. Antes de filmar *Cemitério do Esplendor*, ela inclusive tinha marcado uma operação cirúrgica que aliviaria a lesão da perna - mas decidiu adiá-la. E é essa perna lesionada que atravessa também a história dos soldados que dormem<sup>55</sup>.

Apichatpong Weerasethakul é um dos expoentes do chamado "cinema de fluxo", um conceito contemporâneo utilizado pela primeira vez na revista *Cahiers du Cinéma* por Stephane Bouquet<sup>56</sup> que poderia ser resumido, nas palavras de Jean-Marc Lalanne (2002), como um cinema construído a partir de "um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise en scène*"<sup>57</sup>. O termo surge na crítica cinematográfica na virada dos anos 1990-2000 para dar conta de filmes que carregavam uma organização formal distinta daquela que o cinema estava habituado.

Naqueles primeiros anos do século XXI, realizadores como Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis e Apichatpong Weerasethakul apresentaram obras que simplesmente demandavam um outro tipo de leitura já que os trabalhos propunham um cinema avesso à uma organização narrativa e muito mais propenso à uma absorção do corpo pelos espaços. No entanto, é importante ressaltar que a *estética de fluxo* não constitui um movimento ou um estilo, "mas um comportamento do olhar que desafia as noções tradicionais de *mise en scène*"<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Cfr. Disponível em <https://www.bangkokpost.com/life/arts-and-entertainment/555243/becoming-blissfully-aware>. Acesso em 10 de novembro de 2020.

<sup>55</sup> Mais adiante neste capítulo também analisarei a presença do ator Banlop Lomnoi que interpreta Itt, o soldado protagonista da trama.

<sup>56</sup> Cfr. Bouquet, 2002, pp. 46-47.

<sup>57</sup> Lalanne, 2002, pp. 26-27.

<sup>58</sup> Oliveira, 2010, p. 1.

Dentro da obra de Weerasethakul, tal conceito se apresenta das mais variadas formas; entretanto, talvez a mais relevante seja a maneira com que o cineasta conduz suas narrativas rarefeitas com personagens que se multiplicam em animais ou em outros humanos ou, ainda, o modo como compõe o ritmo de seus enquadramentos e montagem. O crítico Luiz Carlos Oliveira Jr. define, mesmo que esteja descrevendo o segundo longa-metragem do cineasta, elementos-chave para se compreender a maneira de narrar do tailandês: "Radical no aspecto 'anti-narrativo', *Blissfully Yours* é uma soma de situações miraculosamente banais, que acompanhamos em sua duração quase completa, como se assistíssemos a uma lenta descamação da pele do real. A trama se reduz a quase nada."<sup>59</sup>

Com *Cemitério do Esplendor* Weerasethakul retorna ao palco recorrente de suas narrativas: o hospital. Ainda que uma estruturação narrativa esteja mais presente do que em seus filmes anteriores, interessa-me aqui como e de quais maneiras a doença do sono torna-se a porta de entrada para subverter o drama.

## 2.1: Aos fatos narrados

A narrativa de *Cemitério do Esplendor* é quase um desenho de M.S. Escher.<sup>60</sup> É basicamente um jogo de subterrâneos, sobreposições, de dentro-fora, consciente-insconsciente, acima-abaixo, corpo-alma. Em algum nível, drama e anti-drama. O jogo de quebra-cabeças que o realizador propõe aos poucos se forma e disforma. Para efeito de análise, parece-me fundamental estabelecer de maneira clara a trama central e tentar organizar a hierarquia que tal narrativa produz.

A história começa com a cuidadora Jen chegando na escola onde ela mesmo estudou. Diálogos demonstram intimidade com as enfermeiras e com aquele espaço agora habitado pelos soldados realocados. Ali, ela é apresentada ao soldado Itt. Ele não tem família e ninguém vai visitá-lo. Aos poucos, Jen se afeiçoa a ele.

---

<sup>59</sup> Oliveira., 2010, p. 87.

<sup>60</sup> M. C. Escher (1898-1972) foi um artista gráfico holandês, conhecido por seus trabalhos em xilogravuras e litogravuras que representam obras fantásticas, incomuns, com várias perspectivas, geradoras de ilusão de ótica no observador. Foi considerado um artista matemático, sobretudo geométrico.

A médium Keng é outra personagem importante para a evolução narrativa. A presença de elementos do gênero policial nasce muito através dela. A enfermeira conta para Jen que a médium geralmente trabalha para a polícia em contato com os espíritos de vítimas assassinadas. Nessa relação também fica clara a mistura das camadas pragmáticas (investigação) e metafísica (uso de mediunidade) que Weerasethakul diagnostica na sociedade tailandesa. A ênfase no jogo político de espionagem é aumentado com a informação de que ela foi sondada pelo FBI a fim de ajudar nas investigações da instituição americana. Ela negou: "Eu sirvo apenas meu país".

Como um jogo de espelhos girando em falso, as imagens dos ventiladores e dos aeradores aquáticos (imagens 2.3 e 2.4) que em algum nível alimentam as pessoas e o lago, acabam também por hipnotizar os personagens e o próprio espectador.<sup>61</sup>



Imagem 2.3: Ventilador

Esses planos permeiam toda a narrativa e acabam por criar um ritmo próprio de um mistura de paralisia e inebriação. É em torno deles que estranhas danças e deslocamentos aparentemente sem sentido acontecem em três momentos distintos.

---

<sup>61</sup> Interessante pensar em como a etimologia da palavra "espírito", tão presente nas narrativas de Weerasethakul, é evocada através dessas duas imagens que geram ar - o ventilador e o gerador aquático. O "sopro de vida" parece mediar tudo na história de Jen e o soldado que dorme.





Imagem 2.4: Aerador

Quando os técnicos hospitalares chegam à escola para instalar o sistema de "bons sonhos" coloridos, algo se transforma no tratamento dos soldados. O médico afirma que tais máquinas foram usadas nos soldados norte-americanos no Afeganistão e que ajudarão a alimentar os sonhos dos soldados com coisas boas. O elemento visual e o efeito que as cores dão ao plano físico do filme, acaba por ecoar em um plano metafísico. O interessante aqui é como o realizador consegue de fato apreender o sonho (inapreensível por excelência) e trazer um elemento palpável a ele - a cor. Em outras palavras, através das imagens que ostentam uma visibilidade da realidade, Weerasethakul evoca toda a invisibilidade do imaginário<sup>62</sup>. Esse choque e o que ele gera será tratado mais adiante neste mesmo capítulo.

Na sequência, o surrealismo social do realizador vai ganhando outras camadas. As relações afetivas de Jen, as dívidas da hipoteca de Keng, o hospital rural (imagem 2.5), as consultas ordinárias com os outros pacientes, a consulta psíquica para descobrir casos extraconjugais; enfim, todo o tecido hiperrealista, com durações muito mais longas do que geralmente se vê no cinema hegemônico, vai criando essa névoa narrativa que é parte essencial do *estilo* de Weerasethakul.

---

<sup>62</sup> Cecim, 2016, p. 3.



Imagem 2.5: O espaço rural invade o hospital

O diário de Itt ajuda Jen a compreender um pouco mais sobre o Soldado inerte. Com aforismos que passam por "cada um tem seu próprio karma" à "a vida é como uma vela acesa", ela acaba se inebriando por ele. Na cena onde ela faz uma massagem que transita entre o sexual e o terapêutico, ele acorda. Ela se apresenta mas o Soldado diz já conhecê-la: "te escutei em meu sonho". Ou seja, o primeiro encontro já havia acontecido em outro lugar - ou outro plano que nós não podíamos ver.

Ao acordar, a dinâmica entre Jen e Itt vai se construindo de maneira mais forte. Eles conversam sobre suas origens e se conectam em outro nível. Entre um despertar e um adormecer, algo se transforma. E parece que enfim a organização do filme é contaminada por uma lógica distinta: uma patogenia fantástica. Não cabe mais lermos os fatos, cenas ou ações dramáticas. A organização agora é outra. O que é banal, ganha outros contornos (imagem 2.6). Weerasethakul parece propor uma outra maneira de narrar: através do sonho.



Imagem 2.6: O banal ressignificado

## 2.2: Uma patogenia fantástica

Na medicina ocidental, a patogenia é o ramo da patologia que se dedica a analisar a origem de um estado patológico específico. Se a patologia é a doença, a patogenia é sua origem. É a partir desta que pode-se compreender aquela, incluindo o desenvolvimento das infecções e uma etiologia do mal-estar que produz os sintomas no paciente. Ainda segundo o Manual MSD, clinicamente a patogenia da doença do sono africana são os "tripomastigotas metacíclicos inoculados por moscas tsé-tsé"<sup>63</sup> que invadem a circulação sanguínea. Mas em *Cemitério do Esplendor*, a realidade clínica parece importar pouco. Ela é apenas um ponto de partida para uma subversão narrativa e formal, cooptando a doença para derivar no que chamo aqui de "patogenia fantástica", ou seja, a origem da narrativa acontece a partir da fantasia e do sonho.

Porém, antes de compreender como a patologia tripanossomíase africana é representada em *Cemitério do Esplendor*, parece-me importante entender um pouco a relação que a própria medicina e as ciências médicas em geral tratam a patogenia real que acomete os corpos enfermos. Em sua conferência de 1972, proferida no IMS/UERJ, intitulada "O nascimento da Medicina social", Michel Foucault afirma que os doentes

<sup>63</sup> Disponível em <https://www.msmanuals.com/pt-pt/profissional/doen%C3%A7as-infecciosas/protozo%C3%A1rios-extraintestinais/tripanosom%C3%ADase-africana>. Acesso em 23 de novembro de 2020.

tendem a perder "o direito sobre o seu próprio corpo, o direito de viver, de estar doente, de se curar e morrer como quiserem"<sup>64</sup>, e por conseguinte, sua autonomia. Tal noção está presente na narrativa de Weerasethakul através da paralisia dos corpos militares dormentes.

Inicialmente identificada na região africana, a patologia é vastamente reportada nos chamados "Boletim Geral das Colônias", um relatório mensal editado pela Estado Português entre os anos de 1925 a 1970, cuja função, dentro do mais profundo nível de colonialista de exploração das terras invadidas, era relatar a "ação e o valor como povo colonizador"<sup>65</sup>. Em "O combate da doença do sono a partir do Boletim Geral das Colônias (1925-1942)", Alexandre Fernandes analisa como a presença de tais relatos surge para os portugueses-colonizadores que, em geral, não eram médicos: "Doença nova na raça humana, passou como um incêndio devastador nas regiões onde existia a glossina<sup>66</sup>, desgraçadamente na época em que a Medicina desconhecia o seu agente, o tripanosoma, e o seu transmissor, o tsé-tsé".<sup>67</sup>

Em oposição à visão cientificista e positivista colonial presente nos BGCs, a ideia foucaultiana problematizada por Martins (2004) já relata um caminho distinto que opõe a saúde, doença e sofrimento:

A medicalização da cultura tem como mortos e feridos os pacientes e os próprios médicos. É neste sentido que Foucault, como vimos, aponta para os ritos religiosos populares como uma espécie de resistência difusa à medicalização autoritária de seus corpos e doenças. E nos alerta: "em lugar de ver nessas práticas religiosas um fenômeno residual de crenças arcaicas ainda não desaparecidas, não serão elas uma forma atual de luta política contra a medicalização autoritária, o controle médico?"<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Foucault, 1984, p. 96

<sup>65</sup> Boletim Geral das Colônias, nº 5, 1925, p. 7.

<sup>66</sup> Nome científico da mosca Tsé-tsé, vetor da tripanossomíase africana.

<sup>67</sup> Boletim Geral das Colônias, nº 24, 1927, p. 144.

<sup>68</sup> Martins, 2004, p. 26.



Imagem 2.7: Altar das princesas

Tal rebeldia na análise e nos procedimentos de cura que Martins cita, são encontrados ao longo de toda narrativa de *Cemitério do Esplendor* (imagem 2.7). O cruzamento entre a história de Jen e o Soldado, também remete à uma visão espinosana de afeto e potência:

Espinosa, um filósofo da época de Descartes, mas que se opõe a este pois apresenta uma visão do ser humano como uma unidade somatopsíquica composta de multiplicidades, nos oferece conceitos que podem nos ajudar a construir nosso conceito de saúde. Esta seria vista a partir da ideia de nossa "potência de agir e de pensar". Como corpo e mente são vistos como aspectos de nossa unicidade, Espinosa em geral diz apenas "potência de agir", incluindo nesta a de pensar. Podemos entendê-la, se quisermos, como "potência de vida", ou como vitalização. A autonomia significa assim criação, auto-criação, *autopoiesis*: adoecemos porque uma afecção contrária à nossa vitalização baixou nossa potência de vida. Passivos, submergimos a esse *pathos*, à patologia. É preciso então que reencontremos nossa forma ativa – e não passiva, patológica – de ser, de termos nossa capacidade normativa recuperada.<sup>69</sup>

A partir da ideia de potência e de rebeldia ao cientificismo, parece nascer esta patogenia fantástica presente em *Cemitério do Esplendor*. É nessa contraposição entre saúde e doença que Weerasethakul vai costurando um postulado distinto sobre a cura e o adoecimento. A doença, na história de Jen e Itt, não parece ser um espaço apenas de sofrimento como geralmente se vê representado em nossa sociedade:

<sup>69</sup> Martins, 2004, p. 21.



A partir deste "ideal de saúde", propagado pela mídia e pela indústria médica, qualquer sinal de dor é visto como ultrajante e, portanto, como devendo ser aniquilado; qualquer diferença em relação ao ideal é vista como um desvio, um distanciamento maior, e insuportável, da perfeição colimada, devendo ser "corrigida". Os afetos são mobilizados e manipulados narcisicamente no sentido de suscitar nas pessoas o sentimento e a fantasia de que, caso não siga o ideal coletivo da saúde ideal.<sup>70</sup>

E é a partir desse jogo entre "ideal de saúde" e processos de cura, que reside a subversão da doença na narrativa em *Cemitério do Esplendor*. No diálogo entre Jen e as duas Princesas do Santuário, a patogenia fantástica finalmente é apresentada pelas duas mulheres mortas (imagem 2.8):

Princesa: Hoje viemos dizer que os soldados nunca se recuperarão de sua doença.

Jen: Os da velha escola?

Princesa: Sim. No passado havia um palácio naquele local. Irrompeu uma guerra entre reinos. Há milhares de anos. O lugar se encheu com os corpos mortos de aldeões e soldados. Mas, o mais importante, o cemitério dos reis era situado exatamente sob a sua antiga escola. Deixe-me explicar: os espíritos dos reis mortos estão inalando a energia dos soldados para travarem as suas batalhas. Eles ainda estão lutando neste momento.<sup>71</sup>



Imagem 2.8: As princesas mortas

Para efeito de comparação com os modelos clássicos de narrativa, a patogenia que chamamos aqui surge como equivalente ao chamado "Incidente Incitante" (*Inciting*

<sup>70</sup> Ibid., p. 26.

<sup>71</sup> Diálogo extraído de *Cemitério do Esplendor* e traduzidos pelo autor a partir da lista de diálogos em inglês.

*Incident*) de Robert McKee<sup>72</sup>. Dentro de minha análise onde tento localizar como as patologias acabam por deformar as narrativas clássicas<sup>73</sup> - tornando-as "narrativas-doentes"-, é fundamental compreender o jogo que um dos maiores teóricos hollywoodianos do "*design* narrativo" propõe. Para McKee, o "incidente incitante" é "(...) o primeiro grande evento da narrativa, (...) a causa primária de tudo o que segue, colocando os outros quatro elementos – *Complicações Progressivas, Crise, Clímax e Resolução* – em movimento"<sup>74</sup>.

A partir desse momento de revelação da "patogenia fantástica" pelas princesas (a causa para o sono dos soldados), uma melhora no estado geral dos doentes acontece: "Estão dormindo melhor, tendo menos pesadelos", afirma a enfermeira. Talvez seja o bálsamo, as luzes coloridas ou a medicação. Não se sabe ao certo. Quando Jen conta o motivo da doença confessado pelas princesas, nem a enfermeira, nem a médium, parecem surpresas com a história, banalizando-a. Elas apenas comentam sobre a beleza das princesas centenárias já mortas e concluem: talvez o segredo para manter a beleza seja morrer. Em seguida, a enfermeira chega à uma conclusão: a doença vai continuar por muito tempo. Mas a médium complementa: "até que a empresa de fibra ótica nos expulse daqui". Então o pênis ereto do soldado chama a atenção de Keng, interrompendo a conversa. E, depois desta potência explícita de vida, ele acorda.

O que se segue é um cotidiano sem peso e o encontro, agora no mundo da vigília, de Jen e Itt. Com uma câmera documental e figurantes que olham para câmera evidenciando a mão do realizador, somos levados para fora do hospital. Itt e Jen jantam no mercado popular. Conversam sobre as origens de cada um, sobre o relacionamento de Jen e a dificuldade de comunicação de línguas estrangeiras. E vão ao cinema (imagem 2.9).

---

<sup>72</sup> McKee, 2017, p. 176.

<sup>73</sup> Ainda que no capítulo I deste mesmo trabalho me aprofundo especificamente sobre as estruturas do cinema hegemônico, é importante estabelecer onde e como o uso dessa chamada "patogenia fantástica" parece-me equivalente.

<sup>74</sup> McKee, 2017, p. 176, grifos no original.

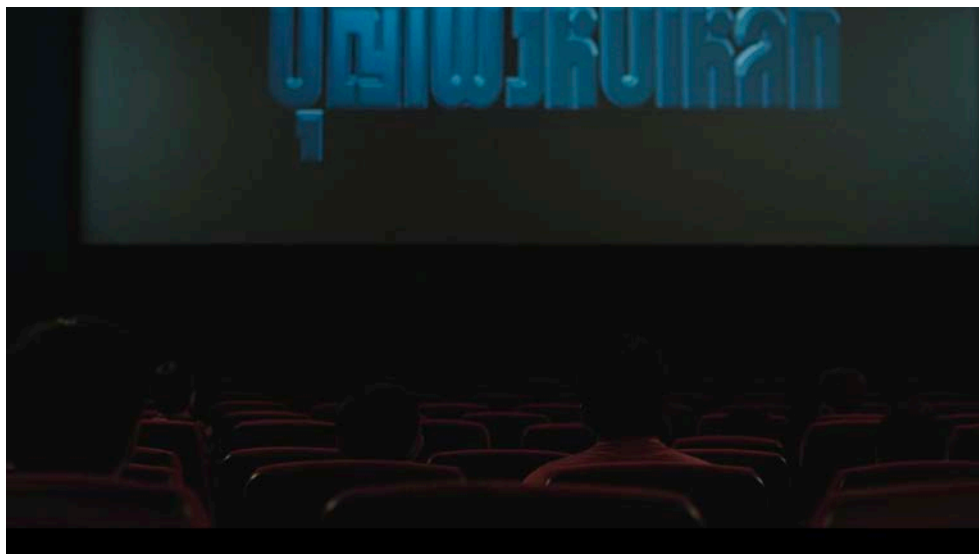


Imagem 2.9: No cinema

No cinema a cena-sintoma do longa-metragem, acontece. Depois de um longo trailer promovendo um filme popular e ultra-violento, Itt e Jen estão prestes a se levantar<sup>75</sup> quando são interrompidos pelo ventilador do hospital-escola. Dentro desse corte para o hospital onde as luzes coloridas contaminam o movimento dos ventiladores, reside a cisão que eleva o filme e seus desdobramentos para um espaço de sensação indefinida. Uma espécie de "zona de indiscernibilidade" se instala, como G. Deleuze<sup>76</sup> apresenta em sua "lógica da sensação". No próximo corte e ao longo de toda sequência, revela-se que não é só o hospital está tomado pelas luzes coloridas, mas sim toda a cidade. A mesma batalha que corrói, imobiliza e inala os sonhos dos soldados, acaba por contaminar toda sociedade. O gesto formal de expandir o estado onírico dos soldados para o realismo da cidade, cria um rompimento que opera não mais pela lógica narrativa (a racional), mas sim a uma outra, a da sensação:

A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o "instinto", o "temperamento", todo um vocabulário comum a Cézanne e ao Naturalismo). E tem uma face virada para o objecto (o "facto", o lugar, o acontecimento). Ou, dizendo de outra maneira, não tem qualquer face, é as duas coisas numa ligação indissolúvel, é o estar-

<sup>75</sup> A projeção interrompida remete à própria origem política da narrativa: na Tailândia, antes de qualquer filme exibido no cinema, é necessário fazer uma saudação ao Rei.

<sup>76</sup> Deleuze, 2011, p. 61.



no-mundo, como dizem os fenomenológicos: ao mesmo tempo, eu devento na sensação e algo acontece pela sensação, uma coisa por intermédio da outra, uma coisa dentro da outra.<sup>77</sup>

Para Deleuze, uma das características caras à lógica da sensação é o convite irrecusável que uma obra é capaz de fazer ao espectador que "só experimenta a sensação entrando dentro do quadro, acedendo à unidade do que sente e do que é sentido". A longa fusão entre as escadas rolantes e o hospital-escola, achata dois planos, literal e metaforicamente (imagem 2.10). Seguindo a metáfora do realizador, a patogenia fantástica agora não só explica o estado dormiente dos soldados, mas também a própria paralisia tailandesa diante de seu cenário político militarizado e opressor.



Imagem 2.10: Fusão

## 2.3: Guerra contra corpos invisíveis

Definido aquilo que chamamos de "patogenia fantástica" instaurada por Weerasethakul, parece-me interessante e bastante frutífero produzir uma espécie de anamnese<sup>78</sup> para

<sup>77</sup> Ibid., p. 80 - 81.

<sup>78</sup> O termo remete ao seu uso na medicina contemporânea utilizado em exames clínicos para identificar possíveis casos da queixa do paciente. No entanto, a gênese do termo também se ramifica para outros territórios interessantes. Etimologicamente a palavra vem do grego "ana" (trazer de novo) e de "mnesis" (memória). Ou seja, fazer emergir a memória. Segundo o dicionário Michaelis, o termo remete à filosofia platônica e uma "rememoração gradativa de verdades essenciais e latentes que pertencem a um período anterior ao da atual encarnação." Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/anamnese>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

compreender a evolução da doença dentro da dramaturgia de *Cemitério do Esplendor*. Em um cruzamento histórico-narrativo, o ensaísta Masato Fukushima traça uma linha de raciocínio interessante acerca do nascimento da fábula do corpo dos dois reis. Em "Sick Bodies and the Political Body: The Political Theology of Apichatpong Weerasethakul's Cemetery of Splendor", o foco do autor japonês é compreender a dimensão política que a metáfora encenada pelo tailandês contempla.

O estudo "The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology" de Ernst H. Kantorowicz<sup>79</sup> afirma que, historicamente, acreditava-se que o corpo de um rei possuía duas dimensões: uma natural e outra política. Partindo desta leitura medieval, para Fukushima "o corpo natural refere para um corpo biológico, que nasce, cresce, envelhece e morre. Enquanto que o corpo político, como os teóricos resumem, não é afetado pelas leis biológicas. O corpo político do rei, eles dizem, é imortal; ele não morre (*non moritur*)."<sup>80</sup>

Ao passo que a narrativa de *Cemitério do Esplendor* torna-se mais contaminada pela lógica da patologia, a metáfora política vai se cristalizando. A Tailândia vive uma das monarquias mais controladoras hoje no mundo. Nenhum tipo de discussão ou questionamento sobre a Majestade é permitido e qualquer atividade suspeita leva diretamente à prisão e punições severas. Rama IX (Bhumibol Adulyadej), que deixou o trono em 2016, permaneceu no poder por setenta anos com grande apoio popular. Em entrevista concedida ao *The Guardian*, o realizador afirma que se negou a estreitar o filme oficialmente no país natal para não passar pelo crivo da censura e nem se impor uma autocensura. Ao representar as problemáticas do governo militarizado de seu país, as personagens uniformizadas recorrentes da obra de Weerasethakul deixam a esfera do fetiche e acabam por adentrar uma esfera política:

Sempre gostei de exibir uniformes, mas no decorrer dos últimos dez anos o papel do exército tem se tornado cada vez mais difícil. Eu deixei de utilizá-lo simbolicamente (relacionados

---

<sup>79</sup> Kantorowicz, 1957.

<sup>80</sup> Fukushima, 2017, p. 7.

com o poder como no caso do predador sexual), para refletir mais o envolvimento político que eles tiveram por muito tempo.<sup>81</sup>

Talvez o mais forte e simbólico destes personagens da filmografia de Weerasethakul seja o Soldado em *Mal dos Trópicos* (2004) que possui um relacionamento homoafetivo com o jovem camponês Tong. Não é mera coincidência que o mesmo ator que interpreta Itt, também interprete o soldado acometido pela paixão em *Mal dos Trópicos*<sup>82</sup>. Banlop Lomnoi no filme anterior do realizador chama-se Keng (também o nome da médium em *Cemitério do Esplendor*); ou simplesmente Soldado. O jogo que Weerasethakul estabelece é interessante pois, se no filme de 2004, o soldado tem um papel fundamental e ativo na busca da criatura que vem atacando o vilarejo, em *Cemitério do Esplendor* ele é totalmente deposto de poder. Sua força fica anulada, subterrânea e escravizada por um reino que não se pode ver. Sobre a analogia da paralisia do personagem que remete ao do próprio país, Weerasethakul afirma: "As pessoas acreditam nisso e isso direciona a maneira como encaram a vida. [A crença no] carma torna as pessoas submissas; é assim que o país é governado."<sup>83</sup>

Não soa gratuito que a patogenia (ou seja, o conflito central) surja em *Cemitério do Esplendor* a partir de uma jogo de opressões. A saúde é oprimida pela doença; os soldados são oprimidos pelo Rei; a Tailândia é oprimida por um golpe militar. Por sua vez, o sonho é oprimido pela realidade.

## 2.4: Sonhar é narrar

A construção dramática em *Cemitério do Esplendor*, como demonstrado anteriormente, dá-se principalmente pelo dispositivo central da narrativa: a doença do sono. O dormir, o sonhar e o narrar surge como uma complexa rede de sentidos que vai evaporando à medida

---

<sup>81</sup> "I like to show uniforms anyway, but in the course of the last 10 years the role of the army has got more and more difficult. I have shifted from symbolic uses to do with power, like being a sexual predator, to more reflect the political involvement they have had for a long time." Entrevista concedida ao *The Guardian* disponível em <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/12/apichatpong-weerasethakul-cemetery-of-splendour-thailand-interview>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

<sup>82</sup> Cfr. Barros, 2017.

<sup>83</sup> "People believe in it, and it drives the way they view life. [Belief in] karma makes people submissive; that's how the country is run." (Ibid).

que a narrativa progride. Se o ponto de partida é a patologia dos soldados, o ponto de chegada se confunde entre liberdade e alienação. A doença e o sonho tornam-se a agulha que costura uma "fenda de magia que se abre para um mundo mágico".<sup>84</sup>



Imagem 2.11: O despertar

A partir das ideias de Edgard Morin em *O Cinema ou o Homem Imaginário - Ensaio de antropologia sociológica* (2015), proponho mostrar como a *doença narrativa* de *Cemitério do Esplendor* é formada pelo sonho. Uma ideia é central para decodificar essa relação: o cinema como agenciador de devaneios e a relação de imaginário e realidade; e o cinema como vivência de um estado de dupla consciência:

O sonho vem-nos mostrar que não há solução de continuidade entre a subjetividade e a magia, pois que ele é subjetivo ou mágico conforme a alternância do dia e da noite. Até acordarmos, as projeções parecer-nos-ão reais. Até adormecermos, rir-nos-emos da sua subjetividade. O sonho mostra-nos como os processos mais íntimos se podem alienar até a coisificação, e como esta alienação pode reintegrar a subjetividade. A essência do sonho é a subjetividade. O seu ser é a magia. É que o sonho é projeção-identificação em estado puro.<sup>85</sup>

É neste jogo poroso entre real e imaginário que o filme se desenvolve a partir da cena do cinema onde as luzes dos sonhos invadem toda a cidade - e a forma do filme em si. Jen entra nos sonhos de Itt e revisita a própria escola. Ali, estranhos elementos narrativos e

<sup>84</sup> Morin, 2015, p. 181.

<sup>85</sup> Morin, 2015, p. 246.

formais contribuem para compor essa orquestra estranha: o escuro, a sala de lembranças destruídas, as esperanças de Itt em sair do exército. Weerasethakul se utiliza das ferramentas clássicas que a linguagem cinematográfica dispõe para nos lançar mais fundo nessa dimensão.

Ainda que permeado pelo fantástico, o universo do filme torna-se tão "real" que a sessão de incorporação espírita de Keng por Itt surge quase que de maneira ordinária (imagem 2.12). A médium simplesmente se despede com um "Até mais, irmã". E seu corpo é definitivamente tomado por Itt que passa a levar Jen para enxergar aquilo que ele vê.



Imagem 2.12: A sessão mediúnica

Outra camada importante do filme é o conflito entre os conhecimentos tradicionais e os científicos; as duas maneiras de ler o mundo estão em fricção contínua na narrativa (como a meditação na enfermaria, como visto na imagem 2.13). Historicamente, a sociedade lutou para dissociar o sonho e as alucinações do mundo da "percepção respeitável"<sup>86</sup>, localizando-o no campo da magia e da religião. O cinema, através de suas ferramentas ilusórias - a luz, o enquadramento, a música, o corte - acabou por herdar esse espaço.

---

<sup>86</sup> Morin, 2015, p. 185.





Imagem 2.13: Meditação no hospital-escola

Morin, com sua visão antropológica, estabelece que o cinema acaba por emanar uma visão de um mundo arcaico quando afirma que "os processos psíquicos que estão na origem da visão mágica e da percepção prática, são, de fato, muito menos diferenciados entre os primitivos do que entre os 'civilizados'".<sup>87</sup> É fato que o realizador tailandês lida o tempo todo com essa dicotomia entre o arcaico e o moderno, presente no hospital por intermédio das luzes coloridas que convivem com as sessões xamânicas. O hospital-escola é o palco onde as "práticas mágicas-afetivas" tomam forma.

À medida que o passeio de Itt e Jen continua, Weerasethakul consegue rasgar ainda mais os limites entre estes dois mundos com a descrição do palácio imaginário que os soldados lutam. Tais dimensões - o real e o imaginário - acabam por se fundir ainda mais. A patologia vai definindo a narrativa clássica, elencando outros elementos - aqueles que não podemos ver mas escutamos pela boca da médium incorporada. O sonho que acontece no escuro agora atravessa o dia e surge como um *daydream*.

Mais próximo do cinema é o sonhar acordado, este também entre vigília e sono. A separação entre o sonhador e sua fantasia aqui é levada muito mais longe do que durante o sono: vivendo amores, riquezas e triunfos, continuamos a ser nós mesmos, às margens do sonho, às margens prosaicas da vida quotidiana. Uma lâmpada de segurança controla o exagero desses sonhos diurnos, impedindo-os de extravasar por demais livremente, fantasticamente... Mas

---

<sup>87</sup> Morin, 2015, p. 184.

assim como o sonho, o sonho acordado também é uma *closed vision*, enquanto o filme é uma *opened vision*, aberta para o mundo, porque ainda é determinada por ele.<sup>88</sup>

A maneira com que o realizador estabelece esta fricção entre o imaginário a partir do real, é instigante. Weerasethakul não tenta encenar o palácio com a direção de arte, figurino, luzes e outros elementos que o cinema ilusório clássico lançaria mão. Pelo contrário, ele despe o próprio cinema, criando uma estética que de fato funciona aliando sua função de "alerta e sonhadora" que propõe Morin:

Desperta, a estética des-reifica (subjetiviza) a magia do cinema, e da mesma forma diferencia o cinema do sonho, assim como da visão primitiva. Sonhadora, ela desvia a percepção em estado de vigília, fora da vida prática, para o imaginário e as participações afetivas. Ao mesmo tempo sonhadora e alerta, a estética é o que une o sonho e a realidade - logo, é também o que diferencia o cinema tanto do sonho quanto da realidade.<sup>89</sup>

Itt, ainda no corpo de Keng, diz que, de onde estão "ele consegue ver tudo". Jen responde que "agora consegue ver tudo claramente". A realidade parece tomar conta por um instante e Jen afirma que Itt irá "viver muito pois o metabolismo humano desacelera enquanto a gente dorme".



Imagem 2.14: Um estranho objeto no meio-dia

<sup>88</sup> Morin, 2015, p. 183.

<sup>89</sup> Ibid., p. 188.

E após o sopro dos aeradores aquáticos girarem sem parar, um estranho objeto surge no céu do meio-dia (imagem 2.14) que remete a uma lâmina microscópica que tenta identificar e apreender o próprio protozoário causador da patologia (imagem 2.15).



Imagem 2.15: *Trypanosoma brucei*<sup>90</sup>

## 2.5: Não durma ainda

Enquanto o filme se aproxima do fim, ao contrário do que os manuais do *design* narrativo propõem, nada se fecha dramaturgicamente. Pelo contrário, se abre. Em uma das últimas cenas, Jen pede para que Itt "não durma ainda" quando eles se encontram de novo ao lado do leito de Itt. "Em breve eles nos tirarão daqui", diz a cuidadora. Itt responde que prefere dormir ali.

O que se desenha ao longo de toda a projeção de *Cemitério do Esplendor* é um tecer estranho, emaranhado de realidades e sonhos. Seu final não desvia e nem trai o percurso traçado até ali. Durante um plano longuíssimo onde pessoas de roupas coloridas dançam ao som de *Love is a Song*, do DJ Soulscape, uma espécie de poema preenche a banda sonora ao passo que a câmera executa um dos poucos movimentos do filme:

---

<sup>90</sup> Reprodução: DPDx disponível em <https://www.cdc.gov/dpdx/trypanosomiasisafrican/index.html>. Acesso em 21 de novembro de 2020.



There's a mountain of bricks  
 It spreads out like a flower blossom  
 It stretches to the sky  
 To devour the sun  
 It is very far away  
 It looks ominous and fearsome  
 It pretends to be...  
 A pure and flawless being  
 Pretends to be a child's palm.  
 Before it disappears  
 The wall bulges  
 And changes shape  
 And if it knows, that when it falls  
 It would be an astonishing sight to behold.<sup>91</sup>



Imagem 2.16: A dança

A dança (imagem 2.16) remete a outro filme de Weerasethakul intitulado *Síndromes e Um Século* (2007) que também tem sua trama centrada em dois hospitais. Já em *Cemitério do Esplendor*, quem se junta aos dançarinos é o ator Sakda Kaewbuadee, recorrente intérprete nos filmes de Weerasethakul - foi o tigre-homem em *Mal dos Trópicos* e também o cuidador do *Tio Boonmee Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas*

---

<sup>91</sup> Transcrição a partir da lista de diálogos em inglês.

(2010). Em meio ao poema que canta sobre um céu que devora o sol, os dançarinos coloridos marcham. E a última frase Jen, ao responder Itt, parece fazer todo o sentido: "Você tem razão, este é um bom lugar para dormir."

O jogo proposto por Weerasethakul ao desenhar a doença enquanto metáfora de uma paralisia diante de um governo golpista, torna-se cristalino. No entanto, o realizador tailandês consegue fazer mais. É a partir do elemento patológico central do filme - a doença do sono - que ele desenha uma narrativa fantástica que consegue racionalizar e objetivar a magia, ainda que mantenha em seu núcleo o teor subjetivo da poesia. A patologia é o elemento dramático que o liberta formalmente e acaba por permear todo jogo semântico da linguagem cinematográfica.

O penúltimo plano é de crianças jogando futebol em cima do "projeto secreto" do governo - "tão secreto que eles estão fazendo abertamente", disse Itt. No último plano, Jen encara algo. Um olhar perdido, quase sendo impedida de fechar os olhos (imagem 2.17).



Imagem 2.17: Último plano

Sob o olhar atônito de Jen, parece que a patologia agora é outra, oposta àquela que acometeu os soldados. Talvez uma espécie de Insônia Familiar Fatal (um distúrbio neurológico causada pela ausência de uma proteína específica e que impede o doente de

dormir). Os desdobramentos deste gesto não são articulados na narrativa. A história acaba ali? Claramente não. Ao contrário dos soldados reféns de reis tiranos que sugam suas energias e sonhos, Jen está acordada e de olhos bem abertos. Crianças ao fundo continuam a brincar sob o som de "amor é uma canção". Jen olha para frente.

### **CAPÍTULO III: *HIROSHIMA*: ESTRATÉGIAS PARA APREENSÃO DA MELANCOLIA**

Dois jovens realizadores oriundos do Uruguai, um país sem muita tradição cinematográfica, aportaram no Festival de Cannes em 2005 na importante mostra *Un Certain Regard*. Exibindo seu segundo longa-metragem *Whisky* (2004), fizeram história. O filme marcou a geração cinematográfica dos anos 2000 com seus personagens "melancólicos e engraçados"<sup>92</sup> e uma mise-en-scène meticulosa e minimalista que ressoava a rigidez do realizador finlandês Aki Kaurismäki. Os realizadores se conheceram na *Universidad Católica de Uruguay* quando cursavam Comunicação e desde então seguiram trabalhando juntos. No entanto, no dia 13 de Julho de 2006, um ano após o auspicioso lançamento de *Whisky*, a dupla formada pelos realizadores Pablo Stoll (Montevideo, 1974) e Juan Pablo Rebella (Montevideo, 1974-2006) chegava ao fim. Segundo relatos, Stoll encontrou o corpo de Rebella "sentado em frente ao computador em seu apartamento com um tiro na cabeça"<sup>93</sup>.

No presente capítulo, investigarei as ressonâncias deste evento dentro da narrativa de *Hiroshima* (2009). Fazendo um cruzamento entre a narrativa interna (diegética) e a externa (extra-diegética) do longa-metragem, pretendo analisar como o luto e a melancolia se instalam na narrativa deste terceiro longa-metragem de Stoll, o primeiro sem Rebella. Para iniciar esta análise, utilizarei como base metodológica as ideias de Jaques Aumont em sua "Teoria dos Cineastas" (2006). A fim de decantar este processo complexo de limites entre a vida que se vive e aquela que se representa, partirei inicialmente de fontes primárias do próprio realizador, nomeadamente entrevistas (escritas ou orais), para compreender como a ausência do parceiro reverbera no discurso de Stoll. A escolha de começar pelos relatos de Stoll (e alguns mais antigos de Rebella) é uma maneira de tentar extrair elementos que não estão presentes no filme, mas sim em sua concepção. Ao analisar tais informações extra-diegéticas de depoimentos, busco ler a pequena narrativa de *Hiroshima* de uma maneira mais ampla. Só assim parece-me possível extrair dali o caráter patológico

---

<sup>92</sup> Disponível em <https://www.theguardian.com/news/2006/jul/18/guardianobituaries.obituaries>. Acesso em 24 de novembro de 2020.

<sup>93</sup> Ibid.

que depois se manifestará nas escolhas formais do realizador. Proponho, pelo menos neste início, um trabalho de escuta.

A partir desta primeira leitura do texto extra-fílmico advinda das entrevistas, partirei para um caminho onde proponho expor *Hiroshima* à uma semiótica psicanalítica, compreendendo as implicações estéticas e cargas semânticas como chave de leitura para dissecar estratégias de representação de sentimentos e seus sintomas. É importante ressaltar que esse processo de leitura pode uma psicologização exarcebada dos signos, por isso justifico-me utilizando as palavras de Eduardo Furtado Leite sobre esse tipo de extração: "Não se trata de psicanalisar esses filmes usando-os como ilustração de noções psicanalíticas mas sim propor uma prática semiótica de extração psicanalítica que almeja abordar uma obra como sublimação (particularidade) que pode trazer indagações aos saberes sobre o homem".<sup>94</sup> É exatamente neste desafio que me lanço pois parece-me especialmente interessante atravessar a narrativa musical-silenciosa de Stoll a partir dos mecanismos que os campos da semiótica e da psicanálise oferecem.

Seguindo meu objetivo central desta dissertação - identificar os mecanismos formais subversivos de filmes que tem em seu centro narrativo alguma patologia -, este *Hiroshima* é certamente o exemplo mais desafiador. A dificuldade nasce principalmente por se tratar de um filme que não apresenta de maneira concreta uma doença em sua narrativa. No entanto, ao ler a carreira do realizador e de seu parceiro morto alguns anos antes, um afeto em especial nos chama a atenção: a melancolia.

Considerada a "patologia da tristeza"<sup>95</sup> por excelência, a melancolia atravessou o pensamento ocidental de maneiras tão distintas quanto complementares. Desde o registro marcante em Aristóteles, passando pelo tratado mais completo na Inglaterra do século XVIII escrito por Robert Burton, até desaguar nas formulações propostas por Sigmund Freud, a melancolia revela-se tão misteriosa quanto os humores que produz no sujeito. Tais leituras díspares de um mesmo objeto compõem um quadro interessante de como o pensamento tenta revelar e compreender o sofrimento do humano.

---

<sup>94</sup> Leite, 2009, p. 58.

<sup>95</sup> Maria Rita Kehl no prefácio de *Luto e Melancolia* (2013), p. 32.

Aqui, interessa-me problematizar a ressonância do afeto melancólico na narrativa minimalista do filme. O dia sem grandes sobressaltos na vida de Juan Andrés Stoll exala em todos seus planos, silêncios e acordes, o que chamaremos de "dimensão melancólica". Interessa-me menos diagnosticar o personagem, mas sim identificar na própria forma do filme um esforço em apreender e representar, através da linguagem cinematográfica, a melancolia.

### 3.1: Um trabalho de escuta

Para iniciar o tipo de abordagem da análise que proponho do trabalho de Pablo Stoll em *Hiroshima*, proponho utilizar a Teoria dos Cineastas como ponto de partida metodológico. Trabalhar com tal perspectiva teórica irá nos alimentar com elementos extra-filmicos. Aumont (2006), afirma que esse processo de extração visa "a exposição das principais reflexões de castas sobre seu ofício e sua arte"<sup>96</sup>.

Em "Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema", André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, três investigadores portugueses, estabeleceram um Grupo de Trabalho na AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento) que apresenta o caminho metodológico deste tipo de análise:

A Teoria dos Cineastas propõe um caminho metodológico incomum no contexto das investigações no campo cinematográfico, pois busca a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores. Trata-se de um método diferenciado de abordar o cinema enquanto área de pesquisa, pois não detém o foco exclusivamente aos filmes, nem aos contextos e repercussões sociais, econômicos ou políticos destes.<sup>97</sup>

Ainda que considere minha proposta problemática em submeter a obra de Stoll a uma interpretação externa às decisões criativas do realizador, lanço aqui, a partir das entrevistas do uruguaio, um desafio à altura deste piquenique que é o texto, onde o autor traz as palavras e o leitor, o sentido<sup>98</sup>. O trabalho ao qual me proponho torna-se um esforço

<sup>96</sup> Aumont, 2006, p. 7.

<sup>97</sup> Graça, Baggio, Penafria, 2015, p. 20.

<sup>98</sup> "O texto é como que um piquenique em que o autor traz as palavras e o leitor traz o sentido" (Todorov *apud* Eco, 1992).

de escuta de um discurso externo ao filme mas que está ligada de maneira tão íntima que acaba tornando-se uníssono:

A abordagem que propomos, a da Teoria dos Cineastas, tem como resultado final um discurso que resulta de uma dinâmica complexa. Essa dinâmica é composta por uma constante interação entre o cineasta que se refere à sua própria obra enquanto criador e enquanto espectador e o investigador que não sendo apenas espectador é, também, um criador já que na sua relação com uma obra, também colabora para a sua construção.<sup>99</sup>

A partir desse tecido de signos e informações que as entrevistas disponíveis nos oferecem, é importante compreender o contexto precedente à realização de *Hiroshima*, principalmente por conta da grande repercussão que o filme anterior da dupla, *Whisky*, foi alvo de vasta produção de reflexão.

Na entrevista publicada em 09 de Dezembro de 2004 pela revista espanhola *El Cultural*, os realizadores passeiam por questões que contribuirão diretamente para esta análise. Ora dividindo a fala de Stoll e Rebella, ora misturando as respostas de maneira conjunta<sup>100</sup>, a entrevista possui um subtítulo que parece profetizar o caminho da dupla: "O êxito de '*Whisky*' é tão bonito como perigoso"<sup>101</sup>.

Indagados pelo jornalista Carlos Reviriego acerca dos sentimentos que os realizadores pretendem gerar no espectador, a resposta passa pela função como artistas e criadores:

Parece-me saudável não pensar tanto no espectador como algo separado de si mesmo. Se for pensar assim, é melhor trabalhar como redator publicitário ou escrevendo novelas. Sentimo-

<sup>99</sup> Graça, Baggio, Penafria, 2015, p. 22.

<sup>100</sup> Essa mistura de algumas respostas individuais e outras em dupla acaba por atrapalhar na compreensão do papel e do discurso individual de cada um dos diretores. No texto do obituário publicado no jornal inglês *The Guardian* quando da morte de Rebella, presumi-se que as personalidades dos dois eram opostas e complementares: "como seus dois longa-metragens eram melancólicos e engraçados, é tentador concluir que o alto, magro e denso Rebella contribuiu para o aspecto melancólico, enquanto o baixinho, loiro e atarracado Stoll para o humor". Disponível em <https://www.theguardian.com/news/2006/jul/18/guardianobituaries.obituaries>. Acesso em 24 de novembro de 2020.

<sup>101</sup> "El éxito de '*Whisky*' es tan hermoso como peligroso"

nos mais espectadores do que cineastas e, como tal, queremos que os filmes nos entusiassem. Enfim, se a emoção foi conquistada em qualquer um dos espectadores, foi bom para nós.<sup>102</sup>

E parece mesmo que a emoção aqui citada pelos realizadores passa mais por um lugar de afecção e menos de razão: "Se um de nós dois dissesse que queria escrever um filme com 'significado profundo', o outro vai rir por horas. Mas isso não quer dizer que todo espectador não seja livre para encontrar esse tipo de coisa."<sup>103</sup>

Ao mesmo tempo que dizem operar em uma recusa de filmes "profundos", tanto a estreia da dupla em longa-metragem, *25 watts* (2001), quanto *Whisky* trazem um sentimento de vazio existencial muito evidente. A ausência de trabalho na juventude naquele e o dinheiro como mediador das relações neste, misturados com uma narrativa lacônica e um tanto quanto desesperançada, apresenta esta profundidade que eles a princípio negam.

A melancolia, tão recorrentemente ligada à análise da obra da dupla, surge na entrevista como algo que lhes desperta interesse:

A melancolia é uma das sensações mais atraentes para retratar. Nós nos consideramos pessoas melancólicas. Queríamos gerar fundamentalmente desconforto entre os personagens. Se tivermos sucesso, os espectadores que estiveram interessados na proposta, provavelmente terão sentido isso.<sup>104</sup>

Ao passo que a criação das obras permeiam sentimentos tão íntimos, eles afirmam que não imaginavam que iam ter tanta aceitação. Como o subtítulo da entrevista sublinha, afirmam que "é tão bonito como perigoso. Tudo muito estranho."<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> "Me parece sano no pensar tanto en el espectador como algo separado de uno mismo. Para eso es mejor trabajar como creativos publicitarios o escribiendo telenovelas. Nosotros nos sentimos más espectadores que cineastas y como tales buscamos que las películas nos emocionen. De todas formas, se logró la emoción en cualquiera de los espectadores, estuvo bien para nosotros." Disponível em <https://elcultural.com/Juan-Pablo-Rebella-y-Pablo-Stoll>. Acesso em 22 de novembro de 2020.

<sup>103</sup> "Si alguno de nosotros dijera que quiere escribir una película con "un significado profundo" el otro se reiría durante horas. Eso no quiere decir que cada espectador no esté libre de encontrar este tipo de cosas." Disponível em <https://elcultural.com/Juan-Pablo-Rebella-y-Pablo-Stoll>. Acesso em 22 de novembro de 2020.

<sup>104</sup> "La melancolía nos resulta una de las sensaciones más atractivas para retratar. Nos consideramos personas melancólicas. La incomodidad la queríamos generar fundamentalmente entre los personajes. Si lo logramos, los espectadores a quienes les haya interesado la propuesta probablemente la hayan sentido." Disponível em <https://elcultural.com/Juan-Pablo-Rebella-y-Pablo-Stoll>. Acesso em 22 de novembro de 2020.

<sup>105</sup> Disponível em <https://elcultural.com/Juan-Pablo-Rebella-y-Pablo-Stoll>. Acesso em 22 de novembro de 2020.



Aqui não cabe falar sobre motivações ou qualquer outra presunção acerca do suicídio de Rebella - tanto pelo caráter sensível do fato, quanto pela inexistência de material sobre. Na maioria das entrevistas que concedeu, Stoll não entra profundamente na questão. Mas em razão da comemoração dos 18 anos de lançamento de *25 Watts*, o realizador teve uma conversa mais aberta sobre as consequências do sucesso estrondoso de *Whisky* e como a expectativa que carregavam:

Eu me senti um pouco estranho e deslocado. Com um peso muito maior de expectativas para o próximo [filme]. Não era uma coisa que eu gostasse na época. Assim como você mencionou que *25 Watts* mudou nossas vidas, havia uma coisa em uma música de Lou Reed que sempre citávamos: *growing up in public* (crescendo em público). Éramos muito jovens e de repente aconteceu aquilo, começamos a não ser anônimos e a gerar expectativas sobre o que íamos fazer. Foi estranho e para mim isso terminou no dia em que Juan morreu. Foi um processo bastante público também. E tá... terminou.<sup>106</sup>

Já sobre a presença da narrativa de *25 Watts* no seu dia a dia e como Rebella também acaba por pairar sobre seus pensamentos, Stoll afirma:

Stoll: Assim como *25 Watts* não é algo estranho à minha vida e está sempre presente em mim, Juan também está. E nestes dias [de efeméride] está um pouco mais. Mas não é que me esqueci de Juan e de repente me lembro. É normal, é igual. Hoje ou qualquer dia.

Entrevistador: É sua vida.

Stoll: É isso. Existem algumas coisas que são mórbidas, mas se me perguntam se sinto falta do Juan; sim, eu sinto falta. Não sinto falta dele como co-realizador, sinto falta dele como amigo. Eu penso na passagem do tempo, em todas as coisas que aconteceram nesses anos, em todas as mudanças tecnológicas que aconteceram... De alguma forma eu gostaria de ver o Juan com o Twitter. O que faria? Teria? Seria um tuiteiro? De vez em quando, me pergunto esse tipo de coisa. Como seria um filme de Juan agora? Não que eu pergunte isso exatamente agora, eu me pergunto no dia a dia.

Entrevistador: Pelo que percebi, não é de um lugar melancólico.

Stoll: Neste ponto do jogo não. O que acontece comigo é que sempre esqueço a data da morte de Juan e sempre há um amigo que me lembra com uma mensagem de texto. "Tá, já foi... não

---

<sup>106</sup> "Me sentí un poco raro y fuera de lugar. Ahí sí con un peso mucho más grande de expectativas para lo próximo. No era una cosa que me gustase en ese momento. Con eso que decías de que *25 Watts* nos cambió la vida hubo una cosa de una canción de Lou Reed que siempre citábamos: *Growing up in public* (creciendo en público). Éramos bastante pibes y de repente pintó eso, empezamos a no ser anónimos y generar expectativas sobre lo que íbamos a hacer. Fue raro y para mí se cerró el día que Juan murió. Fue un proceso que fue bastante público también. Y ta... se cerró." Disponível em [https://www.180.com.uy/articulo/81586\\_stoll-y-los-18-anos-de-25-watts-growing-up-in-public](https://www.180.com.uy/articulo/81586_stoll-y-los-18-anos-de-25-watts-growing-up-in-public). Acesso em 22 de novembro de 2020.

me lembra mais disso” (risos). Chega a ser engraçada essa necessidade da efeméride. Mas para mim é uma coisa mais cotidiana.<sup>107</sup>

Nesses relatos surge um sentimento mais de nostalgia do que propriamente de melancolia. Depois de quase dez anos da morte de Juan, parece existir uma distância saudável dos fatos e uma acomodação do luto. Mas o que de fato nos interessa nesses relatos é de que maneira este afeto tão complexo ressoa em *Hiroshima*.

Na edição número 90 da revista de cinema *Mabuse*, Stoll concedeu uma entrevista para a crítica Pamela Biénzobas onde fala mais claramente sobre essa relação:

Voltando à *Hiroshima*, foi um filme de certa forma muito urgente, da minha necessidade de fazer um filme e interagir com o cinema de um lugar mais íntimo. Antes da morte de Juan, já havíamos conversado sobre isso, era algo que eu queria fazer apenas por motivos bastante pessoais. Embora eu ache que Juan teria gostado muito porque ele era um cara muito estruturado e o filme tem uma estrutura muito forte, é verdade que não tem muito a ver com os outros - talvez um pouco com *25 Watts*. Mas também sinto agora que, se não tivesse feito *Hiroshima* do jeito que fiz, não poderia ter filmado do jeito que filmei. Teria sido necessariamente mais como outra coisa.<sup>108</sup>

Já na edição número 224 da revista *Ideele*, em entrevista em 2012, Stoll afirma que *Hiroshima* foi de fato concebido antes da morte de Rebella e que, de antemão, o realizador já havia decidido realizá-la sozinho, sem o companheiro ao seu lado como co-realizador.

---

<sup>107</sup> "Así como 25 Watts no es una cosa ajena a mi vida y siempre está presente en mí, Juan también. Y estos días es un poco más. Tampoco es la onda me olvidé de Juan y ahora de repente me acuerdo. Es la normalidad, es lo mismo. Hoy o cualquier día. Entrevistador: És tu vida. Stoll: Es eso. Hay cosas que son morbosas pero si me preguntan si extraño a Juan; sí, lo extraño. No lo extraño como codirector, lo extraño como amigo. Hay una cosa de pensar en el paso del tiempo, en todas las cosas que pasaron en estos años, todos los cambios tecnológicos que hubo... De alguna forma me gustaría ver a Juan con Twitter. ¿Qué haría? ¿Tendría? ¿Sería tuitero? Dos por tres me pregunto ese tipo de cosas. ¿Cómo sería una película de Juan ahora? No es que me las pregunte ahora, me las pregunto cualquier día. Entrevistador: Por lo que percibo no es desde un lugar melancólico. Stoll: A esta altura del partido no. Lo que me pasa es que la fecha de la muerte de Juan siempre me la olvido y siempre hay un amigo que me la recuerda con un mensaje de texto. 'Loco, ya está... no me lo recuerdes más' (risas). En un punto es graciosa esa necesidad de la efeméride. Para mí es una cosa más cotidiana." Disponível em [https://www.180.com.uy/articulo/81586\\_stoll-y-los-18-anos-de-25-watts-growing-up-in-public](https://www.180.com.uy/articulo/81586_stoll-y-los-18-anos-de-25-watts-growing-up-in-public). Acesso em 22 de novembro de 2020.

<sup>108</sup> "Volviendo a *Hiroshima*, fue una película de alguna manera muy urgente, de mi necesidad de hacer una película y relacionarme con el cine desde un lugar cercano. Antes de la muerte de Juan ya lo habíamos hablado, era una cosa que quería hacer solo por cuestiones bastante personales. Si bien creo que a Juan le hubiera gustado mucho porque era un tipo muy estructurado y la película tiene una estructura muy fuerte, es cierto que no tiene mucho que ver las otras –quizás un poco con *25 Watts*–. Pero también siento ahora que si no hubiera hecho *Hiroshima* de la manera en que la hice, no podría haber filmado esta de la manera en que la filmé. Forzosamente se hubiese parecido más a otra cosa." Disponível em <https://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86549>. Acesso em 22 de novembro de 2020.

Era um filme que eu queria fazer antes da morte de Juan, e só queria fazê-lo assim porque era sobre meu irmão, com uma estética radical que nada tinha a ver com a que fiz com Juan. O filme é dedicado a ele e acho que ele teria gostado. Talvez em *Hiroshima* haja mais Juan do que em 3 [realizado em 2012], onde sua presença se diluiu no tempo e nos tratamentos e na forma que dei ao filme.<sup>109</sup>

Nos cruzamentos que surgem nos relatos de Stoll, alguns sentimentos díspares emergem. No entanto, dentro da teia de sentidos que a narrativa de *Hiroshima* apresenta, parece-me que acabam mesmo por orbitar em torno do conceito de melancolia - tão amplo, inexato e disforme como os próprios relatos do realizador. Mais adiante, outras passagens de Stoll em entrevistas ajudarão a decodificar *Hiroshima*.

### 3.2: A melancolia, conceito mutante

Definir a melancolia é problemático. Segundo Starobinski (2016), "não é possível retraçar a história do tratamento da melancolia sem interrogar a história da própria doença."<sup>110</sup> O passar dos séculos transformou o conceito da melancolia na cultura ocidental com vetores que apontam para diferentes direções - seja na relação religiosa da idade média até a psiquiatria moderna. Mas é indiscutível que o sofrimento e os sintomas que abarcam esta relação particular com o mundo tornou-se um *leitmotif* recorrente nas representações artísticas. O objetivo aqui é ler, à luz da reflexão sobre a melancolia, os gestos estéticos e formais do realizador uruguaio em um esforço para dissecar a potência deste afeto em *Hiroshima*. Esta dissertação não irá se lançar no desafio hercúleo de tentar definir *stricto sensu* como tal afeto se apresenta no dia silencioso de Juan. Na verdade, considero uma espécie de "traição" para com o sentimento melancólico tentar enquadrá-lo neste ou naquele sintoma. Sobre as dificuldades deste desafio, Starobinski prossegue:

É mais ou menos impossível reconhecer no passado as categorias nosológicas que hoje nos são familiares. As histórias de pacientes que encontramos nos livros antigos incitam-nos às

<sup>109</sup> "Era una película que quería hacer antes de que Juan muriera, y la quería hacer solo porque era sobre mi hermano, con una estética radical que no tenía nada que ver con la que manejábamos con Juan. La película está dedicada a él, y yo creo que le hubiera gustado. Tal vez en Hiroshima hay más de Juan que en 3, donde su presencia se fue diluyendo en el tiempo y en los tratamientos y forma que le di a la película." Disponível em <https://revistaideele.com/ideele/content/pablo-stoll-no-tengo-un-problema-gen%C3%A9rico-con-la-pirater%C3%AD>. Acesso em 23 de novembro de 2020.

<sup>110</sup> Starobinski. 2016, p. 15.

vezes à tentação de um diagnóstico retrospectivo. Mas sempre falta alguma coisa: em primeiro lugar, a presença do doente. Nossa terminologia psiquiátrica, tão frequentemente hesitante diante do paciente em carne e osso, não pode se prevalecer de maior certeza quando só se tem diante de si um relato ou uma história. As historietas psiquiátricas, com que se contentava a maioria dos médicos até o século XIX, são tão divertidas quanto insuficientes.<sup>111</sup>

Parece-me que, ao longo da narrativa de *Hiroshima*, a ausência de uma patologia bem definida (ao contrário de *Cemitério do Esplendor*), acaba por gerar ainda mais um sentimento difuso relacionável com a melancolia. Como desenvolverei a seguir, parto do luto de Stoll - concreto, real e verbalizado -, para desaguar no sentimento de Juan - abstrato, difuso e silencioso.

Ao longo do percurso analítico dos dispositivos narrativos e formais em *Hiroshima*, as principais bases para a leitura serão as formulações de Aristóteles, o conceito de acedia (Idade Média), as "Obras do Amor" de S. Kierkegaard (2003) e, principalmente, as formulações psicanalíticas de S. Freud e J. Lacan.

É na Antiguidade que surge a palavra, um termo advindo do grego *melan* (negro) e *cholis* (bílis), isto é, *melancholia*, significando, portanto, bile negra. Ela é classificada por Hipócrates a partir de um conjunto de sintomas: "aversão à comida, falta de ânimo, insônia, irritabilidade e inquietação"<sup>112</sup>, e explicada como proveniente do desequilíbrio e da intoxicação do cérebro por um excesso anormal de bile negra. A formulação de Hipócrates de que o Humano era composto por humores, imperou por séculos a fio. No entanto, dentro do pensamento grego, a maneira como Aristóteles dissecou o excesso de bile negra no corpo e na alma, parece-me mais relevante para a presente análise.

Seguindo a ideia de Hipócrates, Aristóteles em "O homem de gênio e a melancolia" formulou o conceito de que uma quantidade da bile negra era fundamental na constituição do gênio - os "sujeitos de exceção"<sup>113</sup>:

Estes sujeitos de exceção: os grandes gênios, filósofos, poetas e artistas estariam, pois, tomados por um excesso de bile capaz de torná-los melancólicos ou predispostos à

---

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Cordás, 2002, p. 20.

<sup>113</sup> Santa Clara, 2009, p. 3.

melancolia: todos os que atingiram a excelência na filosofia, na poesia, na arte e na política, mesmo Sócrates e Platão, tinham características físicas de um melancólico.<sup>114</sup>

É nesse contexto que Juan Andrés e o próprio Stoll se encontram. Não como o conceito bastante questionável de gênios, mas como artistas, Juan músico e Stoll realizador cinematográfico.

De outros tempos da história, a proposta mais fértil para ler *Hiroshima* é a de Sigmund Freud. A publicação do artigo *Luto e Melancolia* em 1917 é considerado a "primeira tentativa psicológica de entendimento causal e de tratamento psicoterápico"<sup>115</sup> para a melancolia. Interessa-me aqui a maneira como Freud, ele mesmo psiquiatra de formação, analisa e dissecar o conjunto de sintomas que desafia a teoria psiquiátrica em plena consolidação no final do século XIX e primeiras décadas do século seguinte.

Já de início, seu caminho é compreender e contrapor o luto - o "afeto normal"<sup>116</sup> - com a melancolia<sup>117</sup>. É através de um conjunto de formulações teóricas que Freud visa problematizar o adoecimento como parte psíquica e emocional (e não apenas fisiológica, como propõe a psiquiatria). Para o austríaco, "onde havia um sujeito em sofrimento, um sintoma, havia também um conflito interno psíquico que demandava análise"<sup>118</sup>.

Já no início do artigo publicado originalmente em 1917, Freud contrapõe o luto e a melancolia de maneira clara. Primeiro, o afeto do luto:

(...) a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. (...) Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo. O normal é que vença o respeito à realidade. (...) E o notável é que esse doloroso desprazer nos parece natural. Mas de fato, uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fica novamente livre e desinibido.<sup>119</sup>

---

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Cordás, 2002, p. 189.

<sup>116</sup> Freud, 2013, p. 44.

<sup>117</sup> A tradução da edição de 2013 do ensaio *Luto e Melancolia* por Marilene Carone fala sobre a escolha da palavra: "O termo alemão *Trauer*, como o inglês *mourning*, pode significar tanto o afeto da dor como sua manifestação externa. *Trauer* significa tristeza profunda pela perda de alguém e luto, no sentido das marcas externas desse estado (vestir-se de luto, a duração do luto). A proximidade do conceito de luto com o de tristeza é em alemão mais evidente do que em outras línguas: vem de *Trauer* o adjetivo *traurig* (triste)." Ibid, p. 68.

<sup>118</sup> Santa Clara, 2009, p. 9

<sup>119</sup> Freud, 2013, p. 52.

Ou seja, na proposta de Freud, o sujeito que passa pela experiência do luto, depois de um processo profundo e por vezes doloroso, retoma a liberdade do ego inflando-se novamente de potência para voltar à vida. A retomada do ego aqui é de suma importância para o entendimento em sua oposição com a melancolia:

Em uma série de casos é evidente que ela [a melancolia] também pode ser reação à perda de um objeto amado; quando os motivos que a ocasionam são outros, pode-se reconhecer que essa perda é de natureza mais ideal. O objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor (por exemplo, o caso de uma noiva abandonada). Em outros casos, ainda nos acreditamos autorizados a presumir uma perda desse tipo, mas não podemos discernir com clareza o que se perdeu e com razão podemos supor que o doente também não é capaz de compreender conscientemente o que ele perdeu. (...) Isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente.<sup>120</sup>

Em suma, Freud define que "no luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego"<sup>121</sup>. É este o ponto de partida da famosa formulação "sombra do objeto que caiu sobre o ego"<sup>122</sup>. De maneira sucinta, este apagamento egóico é um dos principais conceitos que parece-me incidir diretamente na linguagem do realizador uruguaio em *Hiroshima*.

Antes de entrar na análise fílmica, uma última breve leitura da melancolia parece-me especialmente rica. A maneira com que o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard "lidou com a melancolia claramente o coloca no campo daqueles que a situam no coração da existência humana".<sup>123</sup> Kierkegaard, em sua *As obras do amor* publicada pela primeira vez em 1847, apresenta os mistérios amorosos a partir dos fundamentos cristãos. Um dos últimos capítulos da obra versa sobre "A obra do amor que consiste em recordar uma pessoa falecida"<sup>124</sup>. Ele afirma: "a morte é o resumo mais curto da vida, ou a vida reconduzida à sua forma mais breve."<sup>125</sup> Como contribuição à essa leitura, em sua fala acerca da Melancolia do Poder<sup>126</sup>, o filósofo paulista Vladimir Safatle cita Kierkegaard. "O verdadeiro amor é o amor pelas pessoas mortas". A partir das ideias do dinamarquês,

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Freud, 2013, p. 47.

<sup>122</sup> Ibid, p. 10.

<sup>123</sup> Verstrynge, 2006.

<sup>124</sup> Kierkegaard, 2003, p. 359.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Safatle. Melancolia no poder. Café filosófico CPFL, vídeo, 44min, 2017 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NtqCR5845XY>. Acesso em 02 de Dezembro de 2020.

Safatle afirma que isso acontece por não se esperar mais nada em retorno: aquilo que foi vivido se restringe à lembrança (e fantasia). "É o amor que se mostra na sua inteireza e não está resvalado à esta dinâmica quase mercantil de esperar algo em troca na relação afetiva"<sup>127</sup>. Como veremos adiante, em suas muitas camadas, *Hiroshima* é um filme de morte e amor.

### 3.3: Estratégias para o silêncio

A câmera parada apresenta um jovem ainda sem nome em suas atividades em uma padaria (imagem 3.1). A maneira como a decupagem lida com seu objeto cria um distanciamento e ao mesmo tempo uma "verdade". O som ambiente e os ruídos diegéticos regem a banda sonora, simulacro perfeito da realidade. Ao apresentar seu protagonista, *Hiroshima* nos lança no mar do real, espaço que o cinema teima navegar.



Imagem 3.1: O primeiro plano

No entanto, já no quarto plano do filme, em um enquadramento lateral do mesmo jovem fumando, as regras do jogo de ilusão e manipulação deste mesmo mundo, começam a ser traçadas. Um plano-sequência se inicia, com a câmera nas costas do rapaz. Ele

---

<sup>127</sup> Ibid.

caminha por longos minutos sob a trilha sonora. Mas, aos poucos, o uso deste recurso de linguagem começa a ser quebrado.

Para Aumont (2006), a diferença entre um plano longo e um plano-sequência se dá diante das ações internas da menor unidade cinematográfica (o plano):

Em princípio, conviria, portanto, distingui-lo de planos longos, mas onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada – tais como os longos planos fixos dos *Enfants* (Duras 1985) ou a célebre cena de conversas na cozinha de *The magnificent Ambersons/Soberba* (Welles 1941-1942). Tal distinção, porém, no mais das vezes é difícil, e geralmente fala-se de plano-sequência quando um plano é suficientemente longo.<sup>128</sup>

Por outro lado, *Le Vocabulaire du Cinéma* define o plano-sequência da seguinte maneira:

O plano-sequência é um plano razoavelmente longo, que tem uma unidade narrativa equivalente a uma sequência. Apesar de uma definição um tanto vaga, este conceito integra desde 1940 a construção de um espaço realista no cinema com o corolário da profundidade de campo, porque permitem evitar a fragmentação pela montagem e apresentar ao mesmo tempo várias ações, liberando Bazin dizer que a percepção visual se aproxima da realidade e respeita sua ambigüidade.<sup>129</sup>

De fato o uso do plano-sequência na maioria dos casos nasce da vontade de apreender o real, evitando sua fragmentação. Como citado por Journot, Bazin considera o recurso como um dos melhores mecanismos para imprimir uma certa realidade ao filme. Ao analisar o curta-metragem documental *Les maîtres fous* de Jean Rouch (1955), Bazin articula a ideia de um realismo extraordinário: "*Les maîtres fous* já seria em si um documento de uma qualidade rara porque é filmado com uma perspicácia e um realismo extraordinários"<sup>130</sup>.

Mas o que de fato acontece aqui ao longo do caminhar do jovem carregando um saco de pão, é o oposto da aproximação do "real". Sobre as costas do personagem, aparece arbitrária e artificialmente seu nome: Juan Andrés Stoll (imagem 3.2).

<sup>128</sup> Aumont, 2001, p. 231.

<sup>129</sup> "Le plan-séquence est un plan assez long qui possède une unité narrative équivalente à une séquence. Malgré une définition assez floue, cette notion participe à partir de 1940 de la construction d'un espace réaliste au cinéma avec pour corollaire la profondeur de champ, car elles permettent d' éviter le morcellement par le montage et de présenter en même temps plusieurs actions, laissant dire à Bazin que la perception visuelle s'approche du réel et respecte son ambiguïté." (Journot, 2006, p. 94)

<sup>130</sup> Bazin, 1957.



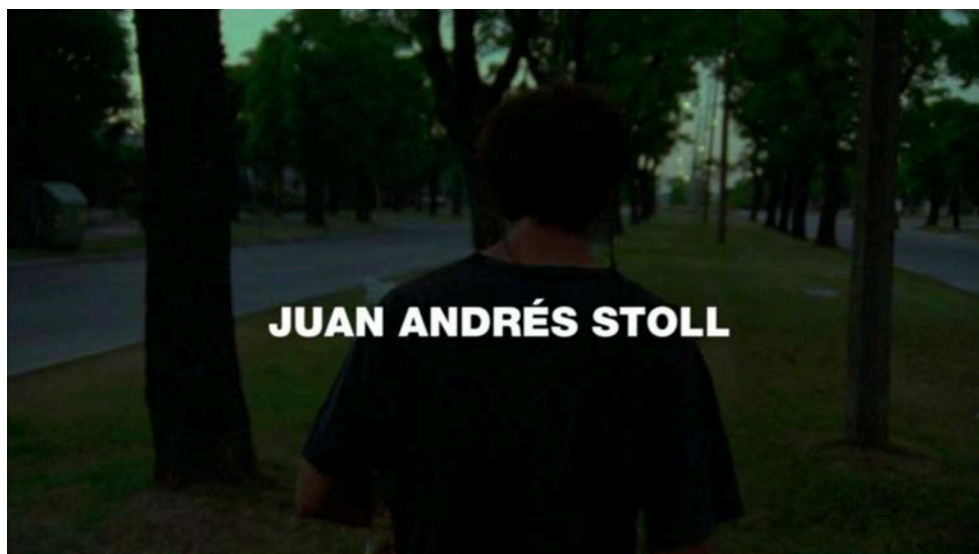


Imagem 3.2: Juan André Stoll

O desenrolar dos créditos iniciais sob a trilha sonora hipnótica que dá um ritmo estranho à caminhada, parece estreitar o olhar e a percepção do espectador para dentro da mente de Juan. A melodia da música vai se movimentando junto ao rapaz que adentra a casa. A câmera, operada em um *steadycam*, é conduzida pelos passos dele. O corte, depois de 5 minutos e 53 segundos de plano, é um contra-plano de Juan olhando sua família pela janela. A música segue, em um ritmo mais cadenciado. O homem e a mulher deixam a cozinha. E então a música para. E Juan está sozinho de novo. Ele tira os fones de ouvido e a música, extra-diegética, agora torna-se diegética, saindo do fone de ouvido.

Em seu quarto, Juan liga a televisão e vê um recado: está inscrito em um concurso para um trabalho. Até aí, a cor, o som, o naturalismo dos atores e mesmo a trilha evidenciada como parte interna da cena, corroboram para o verniz da realidade. Quando Juan deita-se, o letreiro, tomando toda a tela, grita silenciosamente: "HIROSHIMA".

Ao longo de seus 80 minutos, o título tenta fixar seu significado em algum lugar. A palavra tão concreta (cidade japonesa atacada em 1945 com a bomba atômica pelos Estados Unidos) e ao mesmo tempo tão abstratamente estranha ao contexto (pois o filme descreve o dia de um jovem uruguaio nos anos 2000), parece se deslocar de um lado para o outro, assim como Juan. E a palavra não vai encontrar seu espaço-sentido até o final do dia-filme.

Enquanto a pequena narrativa do sorteio de emprego se desenvolve, Stoll (o irmão-realizador), vai construindo formalmente através de montagem e encenação um jogo de imagem-pensamento que tenta operar como um simulacro da mente de Juan Andrés.

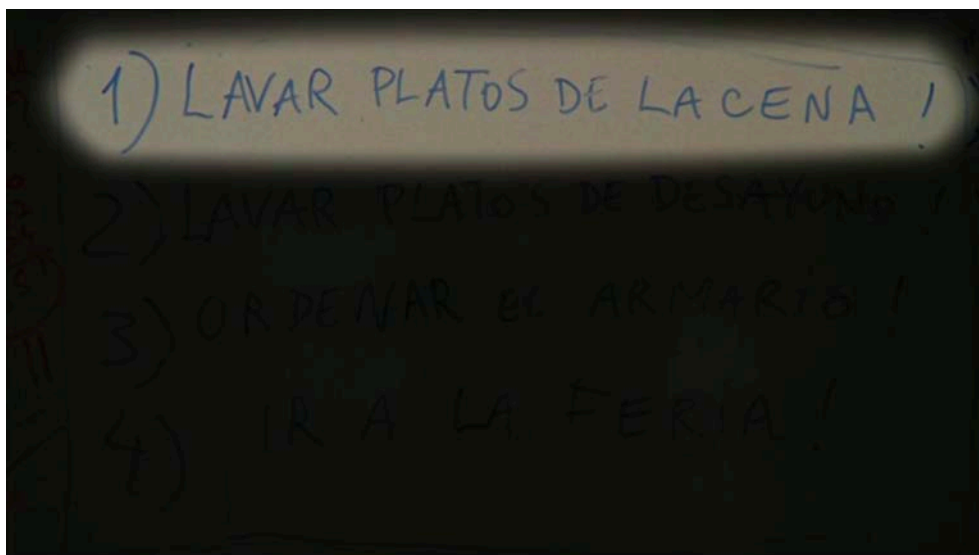


Imagem 3.3: O jogo de palavras (...)

O recorte da lista das tarefas do dia, colocadas pela família na lousa são intercaladas com os espaços que Juan vai percorrer: a pia cheia de louça suja, o armário e a feira. O jogo entre o que é o escrito (as tarefas na imagem 3.3.) e o que é imaginando por Juan (a pia cheia de louça suja da imagem 3.4) antecipam a arbitrariedade formal que Stoll começa a desenhar.



Imagem 3.4: (...) E imagens

Juan liga o som e um rapaz aparece (Guillermo Stoll, irmão do protagonista e do realizador). Juan gesticula que não pode escutar - aparentemente por conta da música alta. E assim começa o primeiro diálogo do filme: o rapaz fala mas o som não sai de sua boca. Uma cartela, no estilo de cinema mudo, substitui o som (imagem 3.5).

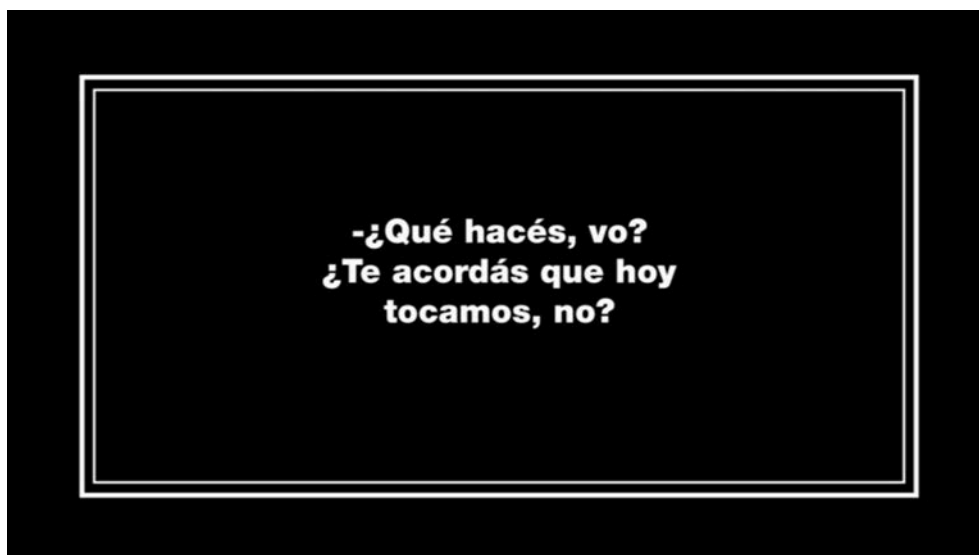


Imagem 3.5: A fala escrita

E o que era silêncio, torna-se palavra. O jogo do real está rompido. O jogo do cinema começou.

### 3.4: Um filme de cinema

"Ele fala pouco e escuta muita música. A ideia de fazer o filme com cartelas veio porque queria que o pouco que se falasse, trouxesse uma sensação estranha para o espectador."<sup>131</sup>, afirma o realizador. Em *Hiroshima*, o uso central do dispositivo das cartelas do cinema mudo acaba por representar "cinematograficamente elementos como o silêncio e a desconexão que Juan Andrés tem com o mundo."<sup>132</sup>. A resolução formal do realizador gera

<sup>131</sup> "Él habla poco y escucha mucha música. La idea de hacer la película con rótulos vino porque quería que lo poco que se hablara diera una sensación extraña al espectador." Disponível em <https://www.filmin.es/blog/entrevista-a-pablo-stoll-director-de-hiroshima>. Acesso em 01 de dezembro de 2020.

<sup>132</sup> Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u622507.shtml>. Acesso em 01 de dezembro de 2020.

uma narrativa ao mesmo tempo distanciada e afetiva. Juliano Gomes em sua crítica sobre o trabalho de Stoll, fala sobre o "musical mudo"<sup>133</sup>:

Há comunicação aqui, mas ao mesmo tempo há uma espécie de alheamento de Juan em relação às outras pessoas. Suas respostas são quase sempre monossilábicas. Mas a incomunicabilidade, que parece ser a tônica nesse procedimento, se contrapõe ao seu trajeto espacial durante o filme: Hiroshima é um filme de deslocamento, mas não de deambulação. Juan não está perdido.<sup>134</sup>

É interessante que o crítico contraponha os gestos de deslocamento e deambulação, tão recorrentes em um certo cinema contemporâneo (como visto em trabalhos de Gus Van Sant e Lisandro Alonso, por exemplo). No entanto, mais do que seguir Juan, o filme se desloca *através* dele. A operação de espaço-tempo construída por Stoll é um elemento fundamental da narrativa. Em paralelo que busca o "real", *Hiroshima* manipula o tempo de maneira bastante artificial - como é especialidade da linguagem cinematográfica. Ao longo de seus 80 minutos, narra quase 20 horas do dia de Juan.

Diante de um conceito tão polifônico como a melancolia, proponho nos ater àquele central de *Hiroshima*: a ausência da voz (embora, como veremos mais adiante, a linguagem dentro da narrativa não será suprimida e sim subvertida). A escolha estética de Stoll ao utilizar as cartelas do cinema mudo para representar o mundo psíquico e emocional de Juan relaciona-se diretamente à sintomatologia da acedia, um dos muitos nomes que a melancolia recebeu ao longo da história. O dispositivo estilístico é o que a "linguagem cinematográfica tem a oferecer"<sup>135</sup>, como afirmou o realizador. Em *A Tinta da Melancolia: Uma história cultural da tristeza*, Starobinski define o conceito de acedia e sua relação com a afonia:

<sup>133</sup> A sinopse do filme disponível no site da produtora Control Z: "Un musical mudo, basado en hechos reales. Juan canta en una banda de rock pero no habla mucho. Juan trabaja en una panadería por las noches pero durante el día desaparece. Esta es la historia de uno de esos días, la historia de lo que pasa cuando se despierta." Disponível em <http://www.controlzfilms.com/es/peliculas/hiroshima/data/>. Acesso em 26 de novembro de 2020.

<sup>134</sup> Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/hiroshima.htm>. Acesso em 26 de novembro de 2020.

<sup>135</sup> "Quería usar el lenguaje cinematográfico y lo que tiene para ofrecerte. En *Hiroshima* lo hacía con los cartelitos del cine mudo." Disponível em <https://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86549>. Acesso em 26 de novembro de 2020.

É um peso, um torpor, uma ausência de iniciativa, um desespero total diante da salvação. Alguns a descrevem como uma tristeza que deixa mudo, uma afonia espiritual, verdadeira "extinção de voz" da alma. Ela seca em nós o poder de palavra e de oração. O ser inferior se tranca em seu mutismo e se recusa a se comunicar com o exterior. (Kierkegaard falará em hermetismo.)<sup>136</sup>

É exatamente esse sentimento que a ausência de voz de Juan parece gritar o tempo todo. "Uma mordalha cobre a boca da vítima da acedia. O homem como que engoliu e devorou a própria língua: a linguagem lhe é retirada", segue Starobinski. Ainda que a acedia estivesse mais diretamente conectada à uma "melancolia religiosa"<sup>137</sup>, parece-me uma ideia adequada para ler o mutismo de Juan.

Ao passo que a narrativa encontra lugar em um conceito medieval como a acedia, a ausência da voz explorada por Stoll também ressoa na leitura moderna lacaniana da "dor da existência":

Segundo Lacan, quando a vida é desapossada de sua fala, o sujeito se depara com o masoquismo primordial, aquilo que na vida não quer sarar, o que na vida só quer morrer, silenciar, calar. Lugar fora do simbólico, para-além do princípio do prazer, onde só há o gozo impossível de ser suportado - lugar da dor de existir sobre a qual nos fala o melancólico. A morte é o que melhor figura para nós esse lugar topológico de ausência da fala, do para-além do Édipo que equivale ao aquém da linguagem, e onde reina o silêncio da pulsão de morte.<sup>138</sup>

Mas quais são os desdobramentos formais desse sintoma? O caminho silencioso e tortuoso de Juan ao longo do filme é permeado por um trabalho de som sofisticado, gerando um descompasso do gesto realista da imagem *versus* o artificial das cartelas. Esse uso disfórico da banda sonora e da banda de imagem acaba por gerar uma narrativa arriscada e inusual. Em *Hiroshima*, o uso do som é disruptivo e visa produzir o mesmo deslocamento afetivo que Juan sente para o espectador. No entanto, como bem definido por Morin (2015), o som não é parte intrínseca do cinematógrafo:

O som parece tão pouco com um produto da necessidade do próprio cinema que é recebido como um intruso por cineasta e estetas. Na URSS, onde não pesavam ainda nem um pouco as

---

<sup>136</sup> Starobinski, 2016, p. 59.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Quinet, 2002, p. 94.

ameaças de crise e falências [como em Hollywood], foi preciso esperar vários anos para que a novidade fosse aceita (o mesmo para cinemascope).<sup>139</sup>

No entanto, como prova a obra de Stoll, mais do que uma mera invenção tecnológica, o uso do som torna-se um dos espaços mais férteis do cinema para se compor e representar os afetos dos personagens, segundo Balázs:

Um filme mudo, visto sem acompanhamento musical, causa certo mal-estar no espectador. Esses fenômenos têm uma explicação psicofísica: para o filme mudo a música não é apenas uma forma tradicional de exprimir o tom afetivo (*mood*), mas um tipo de terceira dimensão da tela. A música faz com que se aceite a imagem da tela como uma verdadeira imagem da realidade viva. A música cessa... tudo parece liso... sombras privadas de carne.<sup>140</sup>

Balázs, que concentrou a postulação de sua teoria fílmica nos anos 1930 e 1940, coloca o som como um *fator de realidade* da imagem. No entanto, a construção aqui em *Hiroshima* parece justamente operar o oposto. O jogo de som diegético e extra-diegético é justamente o que torna o filme menos real. Efetivamente é o elemento que torna o filme capaz de dar corpo e forma ao desconforto de Juan diante do mundo. Sobre a leitura do crítico húngaro, Morin prossegue:

Balázs percebeu muito bem que a música era um *fator de realidade* (grifo autor). Mas ele não entendeu que se a música "faz aceitar a imagem da tela como uma verdadeira imagem da realidade viva", é justamente porque ela é "um instrumentos adicional na expressão do tom afetivo".<sup>141</sup>

É assim que a sinfonia das sequências narrativas construídas por Stoll (e vivenciadas por seu irmão), se apropriam da melancolia para desenhar um corpo que deseja, olha para frente (futuro) e olha para trás (passado). Ao evidenciar a linguagem

---

<sup>139</sup> Morin, 2015, p. 177.

<sup>140</sup> Balázs, 1952, p. 280

<sup>141</sup> Morin, 2015, p. 160

cinematográfica através das cartelas (e não torná-la invisível como geralmente se deseja)<sup>142</sup>, Stoll acaba por fazer um filme sobre o próprio cinema.

Outra passagem que é interessante para demonstrar a evidente exploração da linguagem cinematográfica por Stoll é a briga de Juan com um homem (na altura da narrativa, ainda sem nome). Aos poucos, a trilha sonora vai se distanciando do pós-rock e começa a ganhar acordes mais graves, encadeados, em um crescente que desemboca em uma espécie de Morricone<sup>143</sup> elétrico.

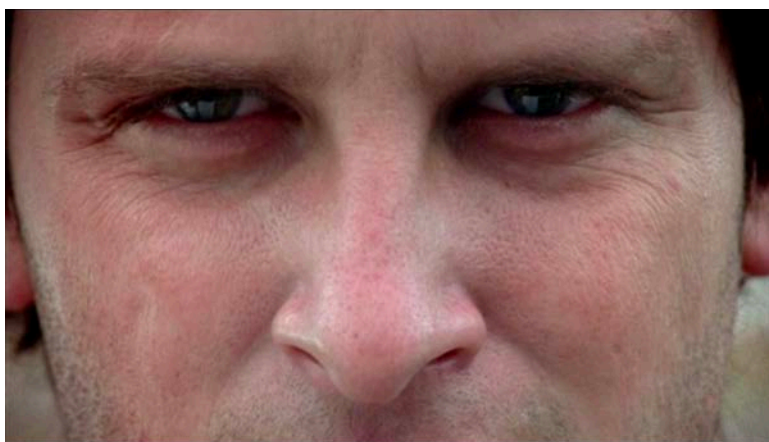


Imagem 3.6: O filho

Este proto-antagonista de Juan é apresentado como em um duelo *western*. Primeiro os planos abertos frontais que introduzem os dois duelantes. Dois planos fechados do olhar de cada um, encarando-se (imagens 3.6 e 3.7). Dois *travelings* laterais intercalados em direções opostas em um enquadramento médio intitulado *plano americano*<sup>144</sup>.

<sup>142</sup> A ideia do cinema hegemônico é transformar a experiência cinematográfica em um estado de hipnose. Como bem definiu Barthes, o espectador gosta de sair do cinema "um pouco entorpecido, encolhido, friorento, enfim, sonolento: ele está com sono, eis o que pensa; seu corpo tornou-se algo sopitado, doce tranquilo como um gato adormecido, ele se sente um pouco desarticulado, ou ainda irresponsável. Enfim é evidente, ele acaba de sair de uma hipnose." (1980, p.121). Ou seja, existe um esforço para não deixar rastros da onipresente manipulação da linguagem pelo realizador. Por exemplo, o ideal da montagem é tornar-se invisível aos olhos do espectador. O "corte invisível" (*raccord*) acontece quando um plano ajusta-se perfeitamente ao plano seguinte, invisibilizando o corte. É o que todo cinema clássico deseja para si. Os artifícios que evidenciem o gesto do realizador não cabem dentro da narrativa *hollywoodiana* dos grandes estúdios.

<sup>143</sup> Se a linguagem sonora remete ao compositor, arranjador e maestro italiano Ennio Morricone, um dos principais nomes que ajudou a formar a mitologia dos filmes *western*, a linguagem cinematográfica da mise-en-scène e de toda a gramática deste gênero é uma clara referência ao realizador italiano Sergio Leone.

<sup>144</sup> Segundo Journot (2006), "o plano americano é na altura da coxa", muito frequentemente utilizado nos *westerns* para enquadrar o duelante e sua mão no revólver a postos.

Mas não há armas de fogo em cena. Os dois homens se debatem em um *slow-motion* estranho que remete mais a um movimento de dança-teatro do que qualquer *spaghetti western*. E depois de rolarem no chão, os homens encontram-se sentados na sarjeta.



Imagem 3.7: O pai

O homem mais velho pergunta se Juan irá comparecer ao emprego para o qual foi sorteado. Juan confirma, laconicamente como sempre: "Más bien." E se despede: "Chau Papá." O duelo então se revela mais uma cena da mesma trama familiar que *Hiroshima* traça. Interpretado por Mario Stoll, pai de Juan e Pablo, esse dado contribui ainda mais para o jogo que entrelaça o real e o artificial, o documentário e a ficção.

À medida que o filme se desdobra e a mínima narrativa construída por Stoll vai se acumulando e dando sentido para o dia de Juan, o recurso das cartelas também acaba tornando mais complexo. Como, por exemplo, na variação do tamanho do fonte do texto para criar distância do personagem que fala e daquele que escuta.

Na sequência, Juan está passando entre casas e é interpelado por alguém: a cartela, com o corpo pequeno (imagem 3.8), indica que a pessoa está longe. Juan olha a sua volta e não encontra ninguém. Segue andando. Outra cartela atravessa a imagem. A fonte



aumentou de corpo (imagem 3.9). A voz está mais próxima. Ele caminha mais um pouco. E, de repente, Juan assusta-se e um amigo aparece em uma janela!

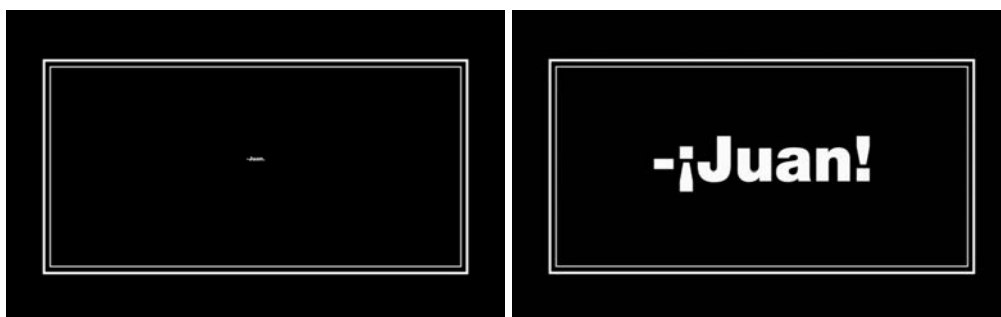


Imagem 3.8 e 3.9: Juan!

Com tal gesto, além de evidenciar a exploração da linguagem cinematográfica, Stoll adiciona mais uma camada paródica do próprio filme. É fato que, ao longo de *Hiroshima*, o uso das cartelas não são necessariamente narrativos. Na verdade, por diversas vezes tornam-se um recurso de humor ou ambivalentes, como evidencia Carmela Marrero Castro em seu artigo "El silencio de Hiroshima":

Além disso, em certas passagens do filme as cartelas são absolutamente desnecessárias, como na reprodução do latido de um cachorro ou o som de uma pessoa dormindo. É claro que essas duas ações não precisam ser explicadas por meio da linguagem verbal para que o receptor as compreenda ou seja capaz de imaginar o som que geram. Por isso, também é evidente que a construção responde mais a uma intenção paródica do que à necessidade comunicativa de uma linguagem que, talvez, não possa significar.<sup>145</sup>

E mais do que um recurso humorístico que torna este filme melancólico um pouco menos denso, a presença da palavra grafada na tela diz respeito à própria linguagem. Com esse gesto, existe uma "desnaturalização da linguagem" já que "o silêncio da voz não invisibiliza as palavras, pelo contrário, o uso das cartelas é uma materialização do texto

<sup>145</sup> “Además, en ciertos pasajes del filme los rótulos son absolutamente innecesarios, como la reproducción del ladrido de un perro o el sonido de una persona durmiendo. Es claro que estas dos acciones no requieren ser explicadas mediante el lenguaje verbal para que el receptor las comprenda o para que pueda imaginar el sonido que generan. Por ello, también es evidente que la construcción responde más a una intención paródica que a la necesidad comunicativa de un lenguaje que, tal vez, no puede significar.” Castro, 2016, p. 111,

falado, provocando um estranhamento no receptor"<sup>146</sup>. Juan segue vivendo *apesar* do silêncio.

Nesse sentido, podemos encontrar espelhamentos do corpo ficcional de Juan nas estratégias que o filósofo dinamarquês S. Kierkegaard construiu para si mesmo. Analisando o uso de pseudônimos na obra de Kierkegaard, Starobinski cita aquilo que filósofo "chama de tédio, ou mais frequentemente de melancolia"<sup>147</sup>. Kierkegaard afirma: "Daí também meu desejo de ser ator, para, entrando no papel de um outro, ganhar como que um sucedâneo de minha própria existência, e, por essa mudança, encontrar uma certa distração."<sup>148</sup>

O gesto de auto-ficção da obra de Kierkegaard ecoa também aqui na escolha de Stoll em ficcionalizar o próprio irmão - e, em alguma instância seu próprio sentimento de luto. Transformar a própria história a partir de uma narrativa estilizada e ficcionalizada, torna-se um recurso para representar aquilo de que não é possível verbalizar. E, como veremos mais adiante, Stoll considera *Hiroshima* um filme de comédia. Assim como em Kierkegaard, a extração da ironia de uma tragédia, se faz presente:

Cada um tira sua vingança do mundo. A minha consiste em carregar minha dor e minha tristeza no âmagô de mim mesmo, enquanto meu riso distrai os outros. Vejo eu alguém sofrer, tenho pena dele, consolo-o o melhor que posso e o escuto tranquilamente me garantir que "eu sou feliz". Poder representar esse papel até minha morte será minha vingança.<sup>149</sup>

A justaposição do real e do fabulado surge como uma tentativa de apreender a existência. Ainda segundo Starobinski, "o existencialismo kierkegaardiano é, na verdade, um essencialismo infeliz: o pensamento aventa a possibilidade de uma realidade essencial, de que a existência não consegue se apropriar."<sup>150</sup> Em *Hiroshima*, todo o aparato da linguagem cinematográfica parece mesmo tentar apreender aquilo que a existência de Juan Andrés não permite.

---

<sup>146</sup> "El silencio de la voz no invisibiliza las palabras, contrario a ello, el uso de rótulos las materializa y provoca un extrañamiento en el receptor." Castro, 2016, p. 111.

<sup>147</sup> Starobinski, 2016, p. 617.

<sup>148</sup> Kierkegaard *apud* Starobinski, 2016, p. 608.

<sup>149</sup> *Ibid*, p. 613.

<sup>150</sup> Starobinski, 2016, p. 603.

### 3.5: O Arquivista e o arquivado

Ao aprofundar-se no dia e na mente de Juan, Stoll vai de encontro com sua própria família. O jogo metalinguístico ganha corpo na sequência dos filmes de arquivo dos Stoll. A ideia de memória, de registro e de nostalgia (tão presente no afeto melancólico), manifesta-se na sequência dos rolos de Super8 encontrados por Juan no armário.



Imagem 3.10: O arquivo

Essas duas camadas entre o "filme de família" (imagem 3.10) e o próprio *Hiroshima* (imagem 3.11), acaba por criar uma subtrama que confronta a ideia do *filme de arquivo*. Assim como descrito no capítulo I desta tese, a ideia do filme-diagnóstico, diretamente ligado à uma doença e seu registro, está conectada ao desenvolvimento da própria linguagem cinematográfica. Parece-me que, em *Hiroshima*, a melancolia é descrita talvez da maneira mais frontal possível que um afeto tão poroso como esse poderia permitir.



Imagem 3.11: O arquivado

Com o corpo de Juan diante da câmera perambulando pela cidade e tentando encontrar seu espaço diante de um vazio maior, *Hiroshima*, acaba ele mesmo tornando-se um *filme de arquivo*. Mas este arquivo não só sobre Juan, é também sobre o processo de Stoll e seu estado emocional.<sup>151</sup> Retornando à crítica de Juliano Gomes, ele afirma que o gesto de Juan, quando coloca os rolos de super 8mm à venda, é a metáfora do próprio Stoll colocando a família perante o mundo:

Hiroshima é também, pois, um documentário sobre Juan: seu estilo de vida, seus amigos, sua namorada e sua família. A cena em que encontra um filme de família no armário só reafirma esse caráter. O que o reconfigura é ele estar ali, no cinema, ter sido tirado do círculo da "família" e exposto ao público. Ele foi colocado à venda, como faz o próprio Juan. E só assim, fora desse círculo, mudando de contexto, de espaço de circulação, é que ele pode adquirir outros sentidos, ganhar uma nova vida. Ao contrário do desejo de preservação que motiva as nossas gravações cotidianas ("para podermos nos lembrar"), aqui é preciso esquecer, deixar, aumentar o círculo, mudar o contexto, para poder permitir que outras relações nasçam daquelas imagens. É preciso deixar os sentidos do passado e começar de novo, tendo atenção absoluta ao presente, se misturando a ele.<sup>152</sup>

<sup>151</sup> Enquanto realizador, pessoalmente acredito que cada filme, ainda que ficcional, acabe por documentar o período de sua feitura. O processo de filmagem de narrativas tão pessoais e afetivas como é o caso de *Hiroshima*, imprimem a plano a plano as relações e os estados emocionais de cada membro da equipe, em especial do realizador que é quem ainda detém o controle final da obra (ainda preso e reproduzidor da antiga política dos autores).

<sup>152</sup> Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/hiroshima.htm>. Acesso em 26 de novembro de 2020.

O mesmo gesto de evidenciar Juan como um corpo sendo documentado está presente na sequência onde o rapaz trabalha como modelo vivo. Ali, diante de cinco artistas, ele é longamente observado (imagens 3.12 e 3.13).



Imagem 3.12: Os observadores

As feições, desenhadas traço a traço, de maneira única por cada um dos artistas, ressoam no gesto que o próprio realizador faz diante do irmão. Em entrevista, Stoll afirma: "Vi que ele [Juan] possuía uma forma especial de se apresentar ao mundo e que me interessava como personagem."<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u622507.shtml>. Acesso em 01 de dezembro de 2020.



Imagem 3.13: O observado

Se enquanto modelo-vivo é o corpo de Juan que vira objeto de estudo, em *Hiroshima* é a maneira psicologicamente particular de se relacionar com o mundo que parece estar sendo descrita em caminhadas, luz e ausência de diálogos. A conjunção desses elementos surgem para dar conta das afecções de Juan, construindo um corpo estético estranho ao mundo cinematográfico contemporâneo.

### 3.6: Anti-melancolia

A parte musical desta narrativa silenciosa é protagonista dentro da rede de sentidos proposta pelo realizador ao representar Juan e seu mundo desaturado de emoções. Historicamente, uma das maneiras que se tratou os sintomas da melancolia foi através da música. Starobinski (2016) em sua análise cultural da tristeza, indaga-se: "Não se poderia dizer que o recurso à música acompanha toda a história cultural da melancolia?"<sup>154</sup> Ao traçar a presença da musicoterapia nos registros históricos acerca da patologia, o autor atravessa desde os relatos bíblicos de Davi e Saul, passando pelo pensamento platônico ao afirmar que através da música "terrores e angústias fóbicas" poderiam ser sanados:<sup>155</sup>

<sup>154</sup> Starobinski, 2016, p. 140.

<sup>155</sup> Dodds, 2004, pp. 77-9.

É claro que cada época tem uma ideia diferente do efeito que os sons e ritmos exercem sobre a alma. Se é verdade que se recorre com muita constância à música, a justificação do seu emprego apoia-se em argumentos que mudam no correr da história. Mais ainda que as outras medicações, a música oferece-nos o exemplo de um meio que permanece idêntico, mas cuja interpretação se modifica ao sabor das teorias científicas ou das crenças.<sup>156</sup>

Em *Hiroshima*, a música é de fato o elemento que parece conseguir dar contorno subjetivo para Juan. Ela media sua relação com o Outro. Ainda que a música seja "um método confuso que não pode ser aplicado de maneira racional e com precisão suficiente"<sup>157</sup>, o corpo e a mente de Juan são frequentemente absorvidos pelo movimento musical sincopado e esquisito da trilha sonora.

O som musical, pelo movimento do ar, move o corpo: pelo ar purificado, excita o espírito aéreo que é o laço entre o corpo e a alma; pela emoção, afeta os sentidos, e ao mesmo tempo a alma; pela significação, toca o intelecto: finalmente, pelo próprio movimento do ar sutil, penetra profundamente e com veemência; por sua harmonia, acaricia suavemente; pela conformidade de sua qualidade, nos inunda com uma maravilhosa volúpia: por sua natureza tanto espiritual como material, agarra de um só golpe o homem inteiro, e o possui completamente.<sup>158</sup>

É a partir desse golpe da música que se abre uma fenda de afeto na narrativa e no dia de Juan que vai chegando ao fim. O que se apresentava como uma história apenas de desconexão, acaba tornando-se um filme de afetos<sup>159</sup>. O encontro de Juan com Noe (imagem 3.14) cria uma possível saída - ou respiro - de um espaço marcado pela profunda solidão, como propõe Quinet:

Oferecendo um tratamento pela via do desejo, a psicanálise torna possível para o sujeito o caminho que parte da dor de existir e segue em direção à alegria de viver. Para isso, todavia, é necessário que o sujeito queira saber, tendo a coragem de se confrontar com a dor que morde a vida e sopra a ferida da existência, a fim de fazer da falta que dói a falta constitutiva do desejo.<sup>160</sup>

<sup>156</sup> Starobinski, 2016, p. 140.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> *Opera omnia*, Ficino *apud* Starobinski (2016).

<sup>159</sup> Parece-me importante ressaltar que a narrativa de *Hiroshima* é extremamente masculina e com personagens femininos colocadas de maneira perigosamente periférica. A trama é literalmente um *bromance* (uma espécie de sub-gênero do cinema americano sobre relações de amizade entre homens heterossexuais) pois trata-se de uma declaração de amor de Pablo Stoll para seu irmão, Juan Andrés. E, também, em certo sentido, para Juan Pablo Rebella.

<sup>160</sup> Quinet, 2002, p. 91.

A presença de Noe acaba por abrir terreno para um desdobramento mais otimista da narrativa. Parece que existe, pelo menos nesse espaço curto de tempo, uma pulsão de vida e não de morte.



Imagem 3.14: O encontro

É no terço final da narrativa que um espaço de uma possível libertação e atravessamento do estado melancólico se apresenta. Stoll, ao falar de *Hiroshima*, afirma que o filme "é uma comédia estranha, mas uma comédia do princípio ao fim"<sup>161</sup>. E talvez o campo do humor desta narrativa melancólica só consiga existir por conta do jogo de ilusão estabelecido pelo cinema. O realizador afirma:

O cinema para mim é profundamente inocente, e o que eu gosto como espectador é essa inocência. Um amigo diz que quando as luzes do cinema se apagam, parece que a vida existe apenas para se assistir filmes. Eu estava interessado em recuperar isso.(...) 'Isso é uma história, não é realidade, não está acontecendo por mais que você se relacione com essas pessoas e parece que elas podem continuar vivendo.'<sup>162</sup>

<sup>161</sup> Disponível em <https://exame.com/casual/ele-decidiu-nao-jogar-mais/>. Acesso em 10 de Dezembro de 2020.

<sup>162</sup> "El cine para mí es profundamente inocente, y lo que me gusta como espectador es esa inocencia. Un amigo dice que cuando se apagan las luces en el cine, pareciera que la vida solo fuera para ver películas. Me interesaba recuperar eso. (...) 'esto es un cuento, no es la realidad, no está pasando por más que puedas relacionarte con estas personas y te parezca que puedan seguir viviendo.'" Disponível em <https://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86549>. Acesso em 10 de Dezembro de 2020.



Todos elementos utilizados por Stoll ao longo da narrativa vão de encontro com essa experiência, chamada por Félix Guattari de "performance cinematográfica":

Vamos ao cinema para suspender, por um certo tempo, os modos de comunicação habituais. O conjunto de elementos que constituem esta situação concorre para esta suspensão. Qualquer que seja o caráter alienante do conteúdo de um filme ou de sua forma de expressão, o que ele visa fundamentalmente é a produção de um certo tipo de comportamento que, por falta de nome melhor, chamarei aqui de performance cinematográfica.<sup>163</sup>



Imagem 3.15: Hiroshima

O dia de Juan termina no local onde sua banda passa o som. O desfecho narrativo fora plantado pelo irmão no primeiro não-diálogo do filme, aos 15 minutos de duração (o que prova que a narrativa, ainda que doente, está sempre ali). Finalmente o título acaba por encontrar seu espaço de sentido: é a canção que Juan entoa. Datada de 2006, a música é parte do repertório da banda *Genuflexos*, banda pós-rock formada por Juan, seu irmão Guillermo (guitarra), Jorge Portillo (baixo), Manuel Rilla (guitarra) e Paulino O'Bianchi (bateria). As palavras, ininteligíveis, ganham mais volume pela cadência e potência do que propriamente pelo seu significado. Os versos, de maneira reincidente, terminam na palavra:

<sup>163</sup> "O Divã do Pobre" disponível em <http://www.contracampo.com.br/15/odivadopobre.htm>. Acesso em 10 de Dezembro de 2020.

Hiroshima. Pela primeira vez, ao longo de todo filme, Juan parece vivo. Gritando e sendo ouvido, atravessa a sombra da melancolia e dá corpo à uma força inédita.

### 3.7: Um grito final

Como dito na introdução deste capítulo, a ausência de uma patologia bem definida em *Hiroshima* acaba por aproximar o filme ainda mais à dimensão melancolia. Voltando a Freud e seu *Luto e Melancolia* (2013), o estado melancólico é o oposto do "luto no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente"; na melancolia, "não podemos discernir com clareza o que se perdeu e com razão podemos supor que o doente também não é capaz de compreender conscientemente o que ele perdeu."<sup>164</sup>

A perda de Stoll está clara e evidente (Rebella), mas Juan, como o conhecemos, não apresenta nenhuma perda imediata ou concreta. O resultado do trajeto de Pablo (o retratista) e Juan (o retratado) não é apenas aquilo que está impresso na película cinematográfica, mas também o encontro que é *fazer* cinema. Stoll afirma que "foi um filme de certa forma muito urgente" e uma maneira "interagir com o cinema de um lugar mais íntimo"<sup>165</sup>. Parece mesmo que este era o único filme possível diante da tragédia que se abateu sob Stoll.

Uma indagação que fica é se a melancolia em *Hiroshima* dissipa-se através do grito final. Impossível responder. Mas a dedicatória "a Rebella" logo após esse grito, parece mesmo libertar o próprio filme de sua prisão silenciosa. Ao cantar a música que dá título ao seu dia-filme, é a primeira e única vez que escutamos a voz de Juan. Enquanto grita, ele olha *através* da câmera, com um futuro à frente. Nós, os espectadores, somos também libertados de um filme que se nega a documentar apenas o real. Sobre esta capacidade da linguagem cinematográfica, Bazin afirma:

O que é preciso, para a plenitude estética do empreendimento, é que possamos acreditar na realidade dos acontecimentos, sabendo que se trata de truque. (...) O importante é que possamos dizer, ao mesmo tempo, que a matéria-prima do filme é autêntica e que, no entanto,

<sup>164</sup> Freud, 2013, p. 46.

<sup>165</sup> Disponível em <https://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86549>. Acesso em 22 de novembro de 2020.

"é cinema". A tela reproduz o fluxo e refluxo de nossa imaginação, que se nutre da realidade à qual ela projeta se substituir.<sup>166</sup>

É desse jogo estético e afetivo entre o cinema e a realidade que nasce *Hiroshima*. Através de um dispositivo estilístico que adoece a narrativa hegemônica do cinema contemporâneo, o dia de Juan em seu silêncio e recusa à fala, acaba por tornar-se mais uma contribuição para a patologia da tristeza tão inerentemente humana.

---

<sup>166</sup> Bazin, 1985, p. 60.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As patologias filmicas comportam-se de maneira insuspeita tal como um novo vírus desconhecido<sup>167</sup>, como bem se pôde depreender do conteúdo desta dissertação. Elas não são meros sintomas que obedecem as rédeas da literatura médica descrita e apreendida pela clínica. Tal imprevisibilidade acontece pelo filme, ao contrário da patologia, ser um produto artístico e não biológico. As ferramentas que ambos realizadores lançam mão a fim de apreender o estranho mundo que vivemos, partem de um lugar desconhecido, misterioso e poético. Ao contrário dos cavalos de Muybridge que galopam previsivelmente fotograma a fotograma (como visto no capítulo I), as operações estilísticas que Weerasethakul e Stoll desenham em cada obra, nunca seguem um caminho prognosticável.

Como comprovada na análise desenvolvida até aqui, o choque entre a exatidão científica e a fluidez poética gerou duas obras que escapam da gramática normativa do cinema hegemônico e propõem uma *outra* radiografia do humano. Aquilo que chamo de "narrativa doente" surge em *Cemitério do Esplendor* e *Hiroshima* como uma maneira de representar os afetos que passam por difusas esferas políticas (em Weerasethakul) e outras extremamente íntimas (como em Stoll).

Ao longo do caminho analítico desta tese, os realizadores estudados propuseram ferramentas estilísticas distintas como uma maneira de transpor a doença dos personagens para o corpo filmico. Em *Cemitério do Esplendor*, Weerasethakul faz o uso de sua "narrativa mágica e hipnótica"<sup>168</sup> para compor uma misteriosa história sobre um homem que dorme e uma mulher que o vê dormir, inebriada. O conflito central do filme é a guerra travada por reinos fantasmas subterrâneos - o que gera a doença do sono no protagonista. Isso que considere ser uma "patogenia fantástica" acaba por subverter a própria constituição clínica da suposta doença de Itt (a tripanossomíase africana). O mundo real não dá mais conta de narrar a fábula sobre o soldado que dorme; aos poucos, o realizador

---

<sup>167</sup> Não posso ignorar que grande parte deste estudo aconteceu diante de uma das maiores crises médicas-sanitárias já vividas nos tempos modernos. A invasão do SARS-COV 2 e a instalação da COVID-19 no organismo humano, acabou por também esfarelar tantas certezas que o sistema-mundo tinha dado por certo. A solidez que se desmancha no ar, como bem apontaram Marx e Engels (2008), parece que tornou-se a regra de um mundo profundamente transformado por uma patologia.

<sup>168</sup> Como o também realizador Felipe Bragança se refere à obra do tailandês na entrevista "Seis perguntas para Apichatpong Weerasethakul". Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajoe.htm>. Acesso em 03 de janeiro de 2020.

contamina a realidade por uma outra lógica, agora regida por uma etiologia dos sonhos. Sobre a maneira com que organiza a cadeia de sentido de seus filmes, Weerasethakul afirma: "É a forma como eu procuro traçar e desenhar a memória e as lembranças que nos compõem. São acumulações de fatos que se modificam em função do presente"<sup>169</sup>. Como descrito no capítulo II, esse acúmulo de dimensões de afetos tão distintos se faz presente no filme: a escavadeira da empresa de fibra ótica, a médium convidada para o FBI, a dona de casa apaixonada e a guerra comandada por reis mortos. Essa estranha doença do sono, em um momento da narrativa, é a responsável por aglutinar todos esses elementos díspares e por dar unidade ao todo. O corpo filmico, em certa medida, é o hospedeiro de uma fábula estranhamente otimista sobre opressão e solidão.

Em *Hiroshima*, um outro processo a partir da patologia parece se instalar. No entanto, ao contrário de *Cemitério do Esplendor*, o adoecer filmico vem de maneira mais difusa e menos objetiva (e muito mais especulativa de minha parte). Ao longo do dia de Juan Andrés, poucos elementos do universo da patologia surgem - salvo a parte externa de um hospital que é palco de uma inusitada coreografia. Entretanto, a afonia do protagonista que recusa ao verbo falado, acaba por gerar uma identidade desviante - e, como exposto no capítulo I, a Cultura sempre colocou em lados opostos o normal e patológico. Portanto, quando ousa, a partir de depoimentos de Stoll, especular sobre a criação de *Hiroshima* desde um lugar melancólico após o suicídio de seu parceiro na realização Rebella, proponho ler o "musical mudo" também como um corpo adoecido pela tristeza. A câmera que registra Juan Andrés, irmão do realizador, é ao mesmo tempo terna e dura. Como descrito no capítulo III, Stoll fez uma escolha formal para apreender a maneira única com que o irmão se relaciona com o mundo. A particularidade de como o corpo de Juan Andrés se coloca diante da câmera e de sua própria vida acaba por gerar uma disfunção formal: as cartelas de cinema mudo. Portanto, de fato existe uma relação direta entre o personagem, suas afecções e a forma do filme.

Ao longo da tese, a hipótese central deste estudo acaba por se demonstrar verdadeira: a patologia torna-se uma aliada fundamental para alcançar a subversão da linguagem cinematográfica dentro de cada narrativa. Ciente da limitação do *corpus* deste

---

<sup>169</sup> Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajoe.htm>. Acesso em 03 de janeiro de 2020.

estudo composto por dois exemplos que se utilizam das patologias filmicas, estou seguro que outras narrativas doentes e outros tantos realizadores poderiam passar por essa mesma análise (Claire Denis, Lucrécia Martel, Gus Van Sant, Pedro Costa, e a dupla Deroo/Pistone - para citar alguns). Ainda que esteja conjecturando uma série de conceitos novos, parece-me que esta análise filmica que propõe uma dissecação estética a partir das patologias possa gerar um caminho prolífico de estudo.

No trajeto que percorri desde a gênese do cinematógrafo até o cinema contemporâneo de autor, ideias interessantes emergiram. É importante dizer que, ao contrário do que pode-se pensar, as narrativas doentes não necessariamente versam sobre um mundo pessimista. Em contraposição à lógica "saudável" de McKee (2017), as narrativas analisadas propõem uma constituição filmica a partir do desviante - e não apenas do sofrimento. Se, para Sontag, a "doença é o lado sombrio da vida"<sup>170</sup>, é certo dizer que é deste hemisfério que a história de Itt e de Juan Andrés fazem parte. Mas é importante frisar que, os dois exemplos analisados, ecoam um certo deslumbramento com o mundo - não de um lugar soturno mas sim permeados por um horizonte de possibilidades. Weerasethakul afirma: "Viver, respirar, é uma alegria. E nisso eu acredito. Eu tento que meu trabalho reflita a forma como eu vivo e sinto a vida, ou seja: a forma de meu prazer se relacionar com as imagens."<sup>171</sup> Já Stoll, como visto no capítulo dedicado à *Hiroshima*, faz questão de salientar que seu filme é "uma comédia"<sup>172</sup>. As cartelas de cinema mudo que marcam o dia de Juan Andrés, atrapalhado e irônico, relacionam-se muito mais com as comédias silenciosas de Buster Keaton do que com os densos planos de qualquer exemplar do expressionismo alemão.

Entretanto, é fato que o silêncio e o sono são espaços mais sombrios do que o verbo e a vigília, mas parece-me que este lado escuro diz mais respeito sobre o excesso de mistério e imaginário do que sobre a ausência de luz (no sentido da razão). Desta sombra de afetos estranhos, uma fenda se abre, gera luz e clama por vida.

---

<sup>170</sup> Sontag, 1984, p. 4.

<sup>171</sup> Mesmo que esteja refletindo sobre seu trabalho até 2006 (data da publicação desta entrevista), de fato o realizador tailandês é um exemplar que difere do cinema contemporâneo (preponderantemente pessimista). Suas narrativas permeadas mais por sorrisos e encontros do que por lágrimas, é prova disso. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistajoe.htm>. Acesso em 03 de janeiro de 2020.

<sup>172</sup> Disponível em <https://exame.com/casual/ele-decidu-nao-jogar-mais/>. Acesso em 10 de Dezembro de 2020.

À primeira vista, o caminho de escolher analisar o patológico (sombra) para aceder a pulsão de vida (luz), pode soar demasiado torto. No entanto, é nesse debruçar dos aspectos patológicos dos filmes que entendo residir importante aspecto do *phatos* contemporâneo. Não que a patologização do indivíduo seja uma qualidade exclusiva do século XXI (como visto no capítulo I), mas a característica farmacopornográfica<sup>173</sup> de nossos tempos é, sem dúvida, um atributo que nos caracteriza. Estudar a doença a partir de um lugar do imaginário é tentar subverter seu desvio periférico da cultura e colocar a patologia como potência de vida e não apenas de morte. Não de maneira fortuita, as duas histórias se encerram mais abertos do que fechados para o mundo: em *Hiroshima*, Juan Andrés consegue finalmente cantar; em *Cemitério do Esplendor*, Jen mantém os olhos avidamente escancarados para o mundo à frente. Ao percorrer esta jornada de reflexão permeada por tantas ideias e conceitos distintos, sinto ter adentrado em um universo doente mas que se opõe à morte, lançando-se no abismo que é representar o sujeito contemporâneo.

---

<sup>173</sup> Segundo Preciado em *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (2018), a partir da segunda metade do século XX inicia-se uma mudança de paradigma epistémico dando lugar a um novo modelo de gestão política do indivíduo: uma regulação que vai desde o corpo até os órgãos, atravessando os âmbitos microcelulares. O capitalismo, colonialismo e heteropatriarcado utilizam o corpo não só como base material da força de trabalho e reprodução, mas dentro de uma nova epistemologia em que fluidos, células, hormônios e genes são objeto de extração, tráfico e exploração global.

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida, R. (2020). "O cinema entre o real e o imaginário". *Revista USP*. N. 125. Abril/maio/junho. São Paulo. Pp. 89-98.
- Aristóteles (1998). *Problema XXX*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores.
- Amont, J. (2006). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.
- Aumont, J., Michel, M. (2001). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.
- Balázs, B. (1952). *Theory of the Film*. Londres: Dennis Dobson.
- Barros, L. C. (2017). *O corpo-bicho: mal-estar e metamorfose em Mal dos Trópicos e O Fantasma*. Tese de Especialização em Semiótica Psicanalítica: Clínica da Cultura. São Paulo: PUC-SP.
- Barthes, R., Guatari, F., Kristeva, J., Metz, C. (1980). *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global.
- Bazin, A. (1957). "Les maîtres fous". Em *Journal France Observateur*. 24 out. Paris.
- \_\_\_\_\_. (1985). *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Bernardet, J. (1996). *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- Bouquet, S. (2002). "Plan contre flux". *Cahiers du Cinéma*. N. 566, Paris. Pp.46-47.
- Burton, R. (1893). *The Anatomy of Melancholy*. Londres: Shiletto.
- Canguilhem, G. (2009). *O Normal e o Patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Castro, C. M. (2016). "El silencio de Hiroshima in La pantalla letrada". Torello, G., Wschebor, I. (org.). *Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Montevideo: Colección Interdisciplinarias.
- Cecim. (2016). "Deleuze Arte e Esplendor". Disponível em [https://www.academia.edu/25030375/SIM\\_Vicente\\_Cecim\\_DELEUZE\\_ARTE\\_E\\_ESPENDOR\\_I](https://www.academia.edu/25030375/SIM_Vicente_Cecim_DELEUZE_ARTE_E_ESPENDOR_I). Acesso em 10 de Novembro de 2020.
- Coelho, C., Ávila, L. (2007). "Controvérsias sobre a somatização". Em *Revista Psiquiatria Clínica*, n. 34, v. 6. São José do Rio Preto: FAMERP. Pp. 278-284.



- Cordás, T. A. (2002). *Depressão: da bile negra aos neurotransmissores. Uma introdução histórica*. São Paulo: Lemos Editorial.
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Lisboa: Ed. Orfeu Negro.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Dodds, E. R. (2004). *The Greeks and the Irrational*. Cambridge: University de Berkely.
- Eco, U. (1992). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Espinoza, B. (1992). *Ética*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Fernandes, A. (2012). "O combate da doença do sono a partir do Boletim Geral das Colônias (1925-1942)". Em *Mimeo*: 1. semestre. Universidade de Brasília (PPGAS/UnB).
- Ferreira, Jairo. (2006). *Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- Freud, S. (2013). *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Foucault, M. (1977). *O Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- \_\_\_\_\_. (1984). "O nascimento da medicina social". Em Machado R. (org). *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal. P. 79-98.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fukushima, M. (2017). "Sick Bodies and the Political Body: The Political Theology of Apichatpong Weerasethakul's Cemetery of Splendor". Em Franke., A., Kim, H. (Org). *2 or 3 Tigers*. Disponível em [https://www.hkw.de/en/tigers\\_publication/](https://www.hkw.de/en/tigers_publication/). Acesso em 15 de Novembro de 2020. Berlim: The house Haus der Kulturen der Welt. Pp. 1-10
- Graça, A. R., Baggio, E., & Penafria, M. (2015). "Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema". Em *FAP - Revista Científica*, 12. Pp. 19–32.
- Journot, M. (2006). *Le Vocabulaire du Cinéma*. Paris: Armand Colin.

- Kantorowicz, E. (1957). *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (2003). *As Obras do Amor*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Kumar, E., Klatt, V., Robbins., Cotran. (2016). *Perguntas e Respostas em Patologia*. Rio de Janeiro: Elsevier.
- Lalanne, J. (2002). "C'est quoi ce plan?", *Cahiers du Cinéma*, n. 569, Paris. Pp. 26-27.
- Leite, E. (2009). "Neurose e ideal de eu no laço contemporâneo". Em Santaella, L. Hisgail, F. (org.) *Semiótica Psicanalítica - Clínica da Cultura*. São Paulo: Iluminuras. Pp. 58 - 71.
- Lipowski, Z. (1988). "Somatization: The concept and its clinical application". Em *Am J Psychiatry*, n. 145, v. 11. Washington: American Journal of Psychiatry. Pp. 1358-1368.
- Machado, A. (2014). *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus Editora.
- Martins, A. (2004). "Biopolítica: o poder médico e a autonomia do paciente em uma nova concepção de saúde". Em *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, 8 (14). <https://doi.org/10.1590/s1414-32832004000100003>. Botucatu: UNESP. Pp. 21–32.
- Marx, K. Engels, F. (2008). *Manifesto Comunista*. São Paulo: Paz e Terra.
- McKee, R. (2017). *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra.
- Morin, E. (2015). *O Cinema ou o Homem Imaginário - Ensaio de antropologia sociológica*. São Paulo: É Publicações.
- Oliveira Junior, L. C. (2010). *O cinema de fluxo e a mise en scène*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Preciado, P. B. (2018). *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1 Edições.
- Quandt, J. (org.). (2009). *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: FilmmuseumSynemaPublikationen.
- Quinet, A. (org.). (2002). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.

Rezende, J. (2005). "Cirurgia e Patologia". Em *Acta Cirúrgica Brasileira*, vol 20. p. 346. São Paulo: Sociedade Brasileira para o Desenvolvimento da Pesquisa em Cirurgia.

Safatle, V. (2017). *Melancolia no poder*. Café filosófico CPFL, vídeo, 44min, Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NtqCR5845XY>. Acesso em 02 de dezembro de 2020.

Santa Clara, C. (2009). "Melancolia: da antiguidade à modernidade - uma breve análise histórica". Em *Mental*, 7 (13), x. 2009. Em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-44272009000200007&lng=pt&tlng=pt](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272009000200007&lng=pt&tlng=pt). Acesso em 12 de dezembro de 2018. Pp. 1-9.

Santaella, L., Hisgail, F. (org.). (2009). *Semiótica Psicanalítica - Clínica da Cultura*. São Paulo: Iluminuras.

Solomon, A. (2013). *Longe da Árvore: Pais, filhos e a busca da identidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sontag, S. (1984). *A Doença como Metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

Starobinski, J. (2016). *A Tinta da Melancolia: Uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras.

Suppia, A., Romanzoti, N. (2019). "Três é demais? Problematizando a estrutura em três atos no ensino de roteiro". Em *Intexto*, n. 44, Janeiro-Abril 2019. Disponível em <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201944.144-160>. Acesso em 01 de dezembro de 2020. Porto Alegre: UFRGS. Pp. 144-160.

Teh, D. (2011). "Itinerant Cinema: The Social Surrealism of Apichatpong Weerasethakul". Em *Third Text*, Vol. 25, Issue 5, September, 2011. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2011.608973>. Acesso em 10 de novembro de 2020. Londres: Routledge. Pp. 595–609.

Vasconcelos, J., Martins, S., Sousa, J., Portela, A. (2005). "Choque Cardiogênico Simulando Infarto Agudo do Miocárdio". Em *Arquivos Brasileños de Cardiología*. Vol. 85. N. 2. Teresina. Pp. 12–14.

Verstrynge, K. (2006). "Over the Bridge of Sighs into Eternity". Em *Søren Kierkegaard. Prominent Role in the History of Melancholy*. E-rea [En ligne], 4.1 | 2006, document 13. Disponível em <http://journals.openedition.org/erea/594>. Acesso em 13 de Janeiro de 2021.

## FILMOGRAFIA

### I. PATOLOGIAS FÍLMICAS E NARRATIVAS DOENTES

Brown, K. *White Legion*. Estados Unidos, 1936.

Columbus, C. *Lado a Lado (StepMom)*. Estados Unidos, 1998.

Deme, J. *Filadélfia (Philadelphia)*. Estados Unidos, 1993.

Marshall, P. *Tempo de Despertar (Awakenings)*. Estados Unidos, 1990.

Romero, G. *A Noite dos Mortos-Vivos (Night of the Living Dead)*. Estados Unidos, 1968.

Soderbergh, S. *Contágio (Contagion)*. Estados Unidos, 2011.

Stoll, P. *Hiroshima*. Uruguai/Argentina/Colômbia/Espanha, 2009.

Van Sant, G. *Inquietos (Restless)*. Estados Unidos, 2011.

Weerasethaukul, A. *Cemitério do Esplendor (Rak ti Khon Kaen)*. Tailândia/Reino Unido/Alemanha/França/Malásia/Coréia do Sul/México/EUA/Noruega, 2015.

### II. CEMITÉRIO DO ESPLENDOR: SONHAR É NARRAR

Weerasethaukul, A. *Blissfully Yours (Sud sàñehā)*. Tailândia, 2002.

Weerasethaukul, A. *Cemitério do Esplendor (Rak ti Khon Kaen)*. Tailândia/Reino Unido/Alemanha/França/Malásia/Coréia do Sul/México/EUA/Noruega, 2015.

Weerasethaukul, A. *Mal dos Trópicos (Sud Pralat)*. Tailândia/Alemanha/Itália, 2004.

Weerasethaukul, A. *Síndromes e um Século (Syndromes and a Century)*. Tailândia/França/Áustria, 2006.

Weerasethaukul, A. *Tio Boonmee que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Loong Boonmee raleuk chat)*. Tailândia/Inglaterra/França/Alemanha/Espanha/Holanda, 2010.

### III: HIROSHIMA: ESTRATÉGIAS PARA APREENSÃO DA MELANCOLIA

Stoll, P. *Hiroshima*. Uruguai/Argentina/Colômbia/Espanha, 2009.

Stoll, P. Rebella, J. P. *25 watts*. Uruguai, 2001.

Stoll, P. Rebella, J. P. *Whisky*. Uruguai/Argentina, 2004.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1.1: Étienne-Jules Marey - Sem Título (Sprinter). Reprodução: MoMA	17
Imagem 1.2: Câmera estereoscópica de Londe	18
Imagem 1.3: Imagem cronofotográfica do que foi descrito como um ataque de histeria	19
Imagem 1.4: Tríptico de A. Londe	20
Imagem 1.5: Soldier from the tropics	24
Imagem 1.6: Let There Be Light	25
Imagem 1.7 e 1.8: Balonamento apical do ventrículo esquerdo e o Taktsubo	32
Imagem 2.1: O primeiro plano	35
Imagem 2.2: A chegada à escola/hospital	36
Imagem 2.3: Ventilador	41
Imagem 2.4: Aerador	42
Imagem 2.5: O espaço rural invade o hospital	43
Imagem 2.6: O banal ressignificado	44
Imagem 2.7: Altar das princesas	46
Imagem 2.8: As princesas mortas	47
Imagem 2.9: No cinema	49
Imagem 2.10: Fusão	50
Imagem 2.11: O despertar	53
Imagem 2.12: A sessão mediúnica	54
Imagem 2.13: Meditação no hospital-escola	55
Imagem 2.14: Um estranho objeto no meio-dia	56
Imagem 2.15: Trypanosoma brucei	57
Imagem 2.16: A dança	58
Imagem 2.17: Último plano	59
Imagem 3.1: O primeiro plano	72
Imagem 3.2: Juan André Stoll	74
Imagem 3.3: O jogo de palavras (...)	75
Imagem 3.4: (...) E imagens	75
Imagem 3.5: A fala escrita	76
Imagem 3.6: O filho	80
Imagem 3.7: O pai	81
Imagem 3.8 e 3.9: Juan!	82
Imagem 3.10: O arquivo	84
Imagem 3.11: O arquivado	85
Imagem 3.12: Os observadores	86
Imagem 3.13: O observado	87
Imagem 3.14: O encontro	89
Imagem 3.15: Hiroshima	90